

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA



Hank Mobley:
Análisis e Interpretación Estilística de su
Improvisación

Tesis Previa a la obtención del título de
Máster en Musicología

Autor: Francisco Javier Lara Marrero

Director: Arleti María Molerio Rosa

Cuenca–Ecuador

2016



RESUMEN

El *Hard Bop* constituyó un medio de expresión artística para los jóvenes afroamericanos durante las décadas de 1950 y 1960, mediante el cual demostraron su descontento con el sistema estadounidense entre ellos, por la segregación social y la falta de equidad económica. Este estilo artístico contribuyó a la lucha por los derechos civiles a través de las letras de sus composiciones, y entre los músicos precursores del mismo se encuentra Hank Mobley, uno de los saxofonistas más grabados a lo largo de su carrera como solista y en su rol de *sideman*. Dada su relevancia, hemos seleccionado -en la presente investigación musicológica- como objeto de estudio, *la improvisación de Hank Mobley registrada entre los años 1953 a 1980*, cuyo problema científico a demostrar se ha centrado en la identificación de las características estilísticas de sus improvisaciones que han enriquecido el lenguaje jazzístico del período analizado. En concordancia con el objetivo general propuesto, la tesis se ha estructurado en dos capítulos: el primero, dedicado a la contextualización histórico cultural del jazz, centrado en el análisis de la personalidad artística de Hank Mobley y en las transcripciones realizadas por diversos autores; el segundo contiene el análisis de las transcripciones realizadas por el autor de esta tesis, a través de 532 ejemplos, dividido en tres períodos de estudio. Esta selección se realizó partir de una valoración cualitativa de su producción discográfica, avalada por la crítica especializada, tomando en cuenta además, las sugerencias emitidas por reconocidos jazzistas sobre los discos más afamados de Mobley.

Palabras claves: HANK MOBLEY, HARD BOP, JAZZ, IMPROVISACION, VOICE LEADING PERFECTO, LINE CLICHE, SUPER IMPOSICION ARMONICA, SECUENCIA MELODICA.



ABSTRACT

The Hard Bop established a way to express artistic expression for young African Americans during the 1950s and 1960s, by which they showed their discontent with the American system including them, due to the social segregation and lack of economic equity. This artistic style contributed to the struggle for civil rights through the lyrics of their compositions, and among the forerunners musicians thereof is Hank Mobley, one of the saxophonists most recorded throughout his career as a "soloist" and its role as sideman. Given its importance, it has been selected - in this musicological research - as an object of study, the improvisation Hank Mobley recorded between the years 1953-1980, which demonstrate scientific problem has focused on identifying the stylistic characteristics of their improvisations they have enriched the jazz language of the period. In line with the overall objective proposed, the thesis has been structured into two chapters: the first, dedicated to the historical and cultural contextualization of jazz, focused on the analysis of the artistic personality of Hank Mobley and transcripts made by various authors; the second contains the analysis of transcripts made by the author of this thesis, through 532 examples, divided into three study periods. This selection was made from a qualitative assessment of his record production, endorsed by specialized critics, taking into account also, the suggestions issued by renowned jazz musicians on the most famous albums of Mobley.

Key words: HANK MOBLEY, HARD BOP, JAZZ, IMPROVISATION, PERFECT VOICE LEADING, LINE CLICHÉ, HARMONIC SÚPER IMPOSITION, MELODIC SEQUENCE.



ÍNDICE

RESUMEN.....	1
ABSTRACT	2
JUSTIFICACIÓN	8
PROBLEMA	9
OBJETO DE ESTUDIO.....	9
HIPÓTESIS.....	10
ESTADO DEL ARTE	10
OBJETIVO GENERAL.....	11
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	12
ORGANIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	12
METODOLOGÍA	13
MARCO METODOLÓGICO.....	13
TÉCNICAS EMPLEADAS	15
CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO	18
1.1 Surgimiento del jazz y sus principales características	18
1.2 Características: vida y obra del autor.....	21
1.3 Análisis de transcripciones hechas por otros autores	23
Análisis de las improvisaciones transcritas en el libro: <i>Modern jazz tenor solos</i> de Hunt Butler.....	29
1.4 Comparación de la improvisación de Hank Mobley y John Coltrane	61
CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LAS TRANSCRIPCIONES	87
REALIZADAS EN ESTA INVESTIGACIÓN	87
2.1 Análisis de la obra estilística. Primer periodo.....	87
2.2 Análisis del segundo periodo	146
2.3 Análisis del tercer período	255
2.4 Análisis del cuarto periodo.....	324
CONCLUSIONES.....	372
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	376
ANEXO	



DEDICATORIA

A mi esposa Nelly
A mis hijas Vicky y Ani
por convertirse en la razón para la realización y
culminación de este proyecto.
A la memoria de Diana Fernandez Calvo.



AGRADECIMIENTOS

A las personas que me han brindado
su apoyo incondicional a lo largo de este proyecto:

Arleti Molerio
Diana Fernández
Esteban Molina
Gary Campbell
Jorge Balladares
Gabriel Arias
Nacho Azor
Pedro Troya
Julián Franji
Daniel Pacheco
Michael Blanchard
Danilo Chanchay
Javier Vaquero
Misael Moya
y
Marilys Marrero



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Francisco Javier Lara Marrero, autor/a de la tesis "HANK MOBLEY: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ESTILÍSTICA DE SU IMPROVISACIÓN", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Quito, 20 de junio de 2016.

Francisco Javier Lara Marrero

C.I: 171822268-8



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Francisco Javier Lara Marrero, autor/a de la tesis "HANK MOBLEY: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ESTILÍSTICA DE SU IMPROVISACIÓN", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, a) ser este requisito para la obtención de mi título de Master en Musicología. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a.

Quito, 20 de junio de 2016.

Francisco Javier Lara Marrero

C.I: 171822268-8



JUSTIFICACIÓN

Hank Mobley ha sido uno de los precursores y representantes más importante del *Hard Bop*, y uno de los saxofonistas más grabados a lo largo de su carrera, en el sello discográfico Blue Note. Hank Mobley grabó tanto como “solista” como en su rol de *sideman*.

Como compositor tuvo una profunda influencia en el desarrollo del estilo de la costa este del jazz, conocido como *Hard Bop*. Este estilo se inició a mediados de la década de 50 del pasado siglo y su desarrollo está considerado como una respuesta al movimiento *Cool Jazz*, muy cercano al contexto académico, y por ello, alejado del real sentimiento del blues.

Frente a este desafío surge el mencionado estilo *Hard Bop* imponiendo un regreso a la música afroamericana, retomando el sentimiento del blues; los bateristas que más aportaron a este estilo fueron Art Blakey y Max Roach. El *Hard Bop* se podía dividir en dos subestilos: el Jazz Funky y el Mainstream.

Entre estos subestilos existían similitudes y diferencias. Entre las similitudes, puede citarse, que ambos provienen del BeBop y muestran el éxito en la integración de la improvisación y la composición. La instrumentación era la misma, pues ambas poseían dos o tres vientos y la sección rítmica.

Los ensambles que abordaron estos sub estilos, realizaron sus grabaciones en pequeñas compañías discográficas independientes surgidas a fines de las décadas del 1940 y 1950, entre ellas: Prestige, Blue Note, Savoy, Columbia, Transition y Riverside.

Entre las diferencias existentes en dichos sub estilos, señalemos en primer lugar, que el Funky Jazz se caracterizaba por ser relativamente simple y por poseer melodías sencillas, progresiones de acordes y formas simples. Su esencia era el Groove y el Feeling, y estaba influenciado por el blues, la música Góspel y el R&B.

En segundo término, el Jazz Mainstream se caracterizaba por ser más complejo en relación con las melodías, las improvisaciones, las progresiones de acordes y las formas. Este sub estilo se basaba en el Groove y el Feeling, pero añadía las complejidades del BeBop, al ser más elaboradas las introducciones y los finales, mientras las melodías y líneas de background se armonizaban (Jazz in America, 2000).

Podemos afirmar, que el *Hard Bop* constituyó un medio de expresión artística de los jóvenes afroamericanos a través del cual podían demostrar su descontento con el



sistema social, político y económico de los Estados Unidos de América (imperante durante las décadas de 1950 y 1960); de este modo, podían manifestar su descontento por la segregación social y la falta de equidad económica. En este sentido, este fue uno de los estilos artísticos que ayudó en la lucha por los derechos civiles de la época, a través de las letras de sus composiciones¹.

Tal como afirmábamos antes, Hank Mobley ha sido uno de los precursores y representantes más importantes del *Hard Bop*. En su tesis doctoral, “The exceptional art of Hank Mobley's 1955-1970 jazz compositions”, Russell M. Clark² afirma: “Esto hace que la falta de literatura analítica de la música de Mobley una ausencia apreciable en el estado de la literatura del jazz actual” (Clark, R M., 2009, p. 44)

Si bien Clark analiza el lenguaje compositivo de Mobley en esta tesis, utiliza una selección de sus composiciones³, pero no aborda en ella el enfoque de transcripción de sus improvisaciones ni la interpretación hermenéutica contextual de su estilo.

Por ello, en la presente propuesta proponemos un estudio de fuentes que tratan la temática en cuestión, una recopilación de grabaciones originales y un abordaje desde la transcripción y el análisis, que permitan aportar nuevos elementos al estado del arte en relación con el tema.

PROBLEMA

¿Cuáles características estilísticas en las improvisaciones de Hank Mobley enriquecen el lenguaje jazzístico de su época entre los años 1953 a 1980?

OBJETO DE ESTUDIO

La improvisación de Hank Mobley registrada entre los años 1953 a 1980.

¹ Véase la composición Alabama de John Coltrane, una balada inspirada en el trágico incendio de una iglesia cristiana en Alabama con toda su congregación reunida; todas las personas fallecidas en dicha iglesia eran afroamericanos. Se asegura que quienes perpetraron el incendio eran miembros del grupo racista Ku Kux Klan.

² Russell M. Clark nació en Ft. Worth, Texas; fue criado en el lado este del sur de Chicago, IL. Asistió a la Universidad Roosevelt donde obtuvo un B.M. en Composición Musical y un B.M. en Educación Musical y un premio de la Franklin Honor Society (1996). Clark asistió a la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, donde obtuvo un M.M. en Composición Musical (2001). En 2002, fue galardonado con un Consejo de Artes de Illinois de Becas para la composición musical. Después de varios años de enseñanza en la escuela pública, retomó los estudios en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign para el Doctorado en Jazz Performance.

³ Analiza su organización, las progresiones armónicas, melódicas y técnicas.



HIPÓTESIS

Los solos improvisados por Hank Mobley constituyen originales aportes del músico al lenguaje jazzístico de su época.

ESTADO DEL ARTE

Existen numerosos trabajos que abordan la temática objeto de estudio de este trabajo investigativo. En primer lugar, se citan aquellos trabajos que remiten al intérprete y compositor dentro de su contexto de actuación; entre ellos, en el texto de Derek Ansell, "Workout: the music of Hank Mobley" se enuncian los rasgos de su improvisación estilística y se comenta el desarrollo de su sello distintivo.

En el libro de Alan Golsher "Hard bop academy—the sideman of art blakey and the jazz messengers" se explicitan todas las características de Art Blakey como director, performance y compositor de la agrupación antes mencionada. Esta fue una de las agrupaciones que aportó a la historia del Jazz dentro del estilo Hard Bop, en el mismo se cuentan algunas anécdotas acerca de Hank Mobley y sobre su desempeño en dicha agrupación.

Por su parte, John Litweiler es el autor de una entrevista realizada a Hank Mobley publicada bajo el título, "Hank Mobley interview: downbeat interview-august 17, 1973". Esta entrevista constituye una valiosa fuente de información documental sobre el intérprete; mediante el empleo de este material, realizaremos una interpretación hermenéutica que nos permitirá analizar los diferentes puntos de vista, y la manera de actuar y pensar de Hank Mobley, al profundizar en los relatos e historias desde sus comienzos musicales e interpretar, su enfoque de la "performance", su orientación como compositor y su relación con los músicos y representantes de las compañías disqueras (Mobley, Hank Mobley Interview, 1973).

En la "Autobiografía" de Miles Davis, se relata el paso de Hank Mobley durante el año de 1961 por su agrupación y los discos en los cuales grabó junto a él, y en la *Biographical encyclopedia of jazz* de Leonard Feather e Ira Gitler, se historia la vida de Hank Mobley, sus comienzos musicales, los artistas a los cuales se asoció y las grabaciones que hizo a lo largo de su carrera, también se explicitan datos de su estilo interpretativo (Davis & Troupe, 1990).

En el libro de Geoffrey C. Ward y Ken Burns titulado: *Jazz a history of america's*



music se tratan aspectos históricos del Jazz basándose en sus estilos, músicos y agrupaciones representativas de cada género desde el año 1907 hasta el presente, y aporta datos para la elaboración del contexto social e interpretativo en el que se desenvolvió el intérprete (Ward & Burns, 2000).

Dentro de esta construcción estilística, también resulta interesante el aporte de la publicación “Grandes momentos de jazz. Hard Bop el sonido de una época” en la cual se trata el marco histórico del estilo Hard Bop. Asimismo, esta última publicación aporta muestras sonoras de dicho estilo.

En el libro de Hunt Butler, *Modern jazz tenor solos*, se analizan varios solos de Hank Mobley (Butler, 1988); mientras en el libro de Trent Kynaston, *Master of the Tenor Saxophone Play Rhythm Changes*, se analiza un solo del intérprete (Kynaston, 1988).

Gary Campbell, en *Transcripciones de Hank Mobley*, analiza el estilo interpretativo de Hank Mobley mediante algunas transcripciones y desarrolla un extenso trabajo analítico de algunos solos seleccionados por el autor (Campbell, 1989).

En la tesis doctoral de Russell M. Clark, citada anteriormente, “The exceptional art of Hank Mobley's 1955-1970 jazz compositions”, se presenta un abordaje más completo al enfocar el análisis estilístico del intérprete. Tomaremos esta referencia como fuente de estudio de singular aporte para la presente investigación. Este autor afirma en su tesis, la necesidad de este abordaje como proyección del análisis:

Mobley desarrolló como intérprete un sonido único [...]. Sin embargo, como improvisador y compositor Mobley, en parte debido a su naturaleza solitaria, no pudo lograr un reconocimiento comercial amplio durante su vida. Mobley se distinguió por su capacidad de crear solos bien equilibrados e integrados [...] Es sólo a través de la lente de la perspectiva que ofrece el tiempo que somos capaces de analizar la fuerza innovadora y reconocer las contribuciones significativas de Hank Mobley al arte. (Clark, R M., 2009, p. 47)

Asimismo, abordaremos en este trabajo -como fuente primaria de estudio- la discografía completa del intérprete en el período a abordar.

OBJETIVO GENERAL

Analizar la interpretación estilística de Hank Mobley tomando como fuente primaria sus grabaciones e improvisaciones, a través de la transcripción de su discografía de 1953 a 1980.



OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Fundamentar teóricamente la obra musical estilística e interpretativa de la época y contexto donde se desarrolló Hank Mobley.
2. Compilar información sobre la obra musical de Hank Mobley a partir de transcripciones, estudios, artículos, entrevistas y publicaciones anteriores, citando cada caso.
3. Analizar su Voice Leading, tomando en consideración las siguientes características: súper imposiciones armónicas, secuencias melódicas, Line Cliché y referencias melódicas.

ORGANIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Etapas	Actividad	Fecha
Primera Etapa	Lectura, recopilación de información, selección de las fuentes teóricas, de las fuentes primarias y secundarias; sustentar el análisis a partir de las publicaciones, tesis, foros, conferencias, entrevistas, texto grabaciones, transcripciones e imágenes. Procesar toda la información obtenida mediante su síntesis.	Desde Abril hasta Octubre de 2015.
Segunda Etapa	Analizar las grabaciones, realizar las transcripciones e ir procesando los resultados de la análisis de su interpretación. Compararlo con otros saxofonistas de la tradición Jazzística dentro del estilo del <i>Hard Bop</i> , como John Coltrane	Desde Noviembre del 2015 hasta Mayo del 2016.
Tercera Etapa	Establecer las conclusiones de la investigación y preparar la sustentación de la Tesis.	Desde Junio del 2016 hasta Enero del 2017.



METODOLOGÍA

MARCO METODOLÓGICO

El criterio analítico abordado ha estado sustentado en una postura interpretativa teniendo en cuenta que, en las modernas posturas de investigación musicológica se plantea hoy una obligatoria redefinición del término “análisis musical”⁴. Si posicionamos históricamente este recurso, puede comprobarse que es una disciplina relativamente reciente⁵; la misma experimentó una gran evolución en el siglo XX y ha estado acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado quizás a difuminar su concepto.

A la definición de Ian Bent⁶ (1987) se opone la de Anthony Pople⁷ (citado por Bent, 1987), quien al abordar esta, afirma que la pregunta inicial “¿Qué es esto?” o “¿Cómo funciona esto?” anticipa otras: “¿Qué significa esto?”, “¿Qué es esto para mí?” (o para otros). De este modo se abre el concepto de “obra musical” a las dimensiones semántica, psicológica y perceptiva, y el objeto del análisis pasa de ser algo estático a convertirse en algo cambiante y fluido⁸.

El propio Bent reconocía que la música presenta un problema, inherente a la misma naturaleza de su materia: no es un objeto tangible y medible. Es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos, la representación sonora que esta proyecta; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación, o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. No existe ninguna convención entre analistas, según la cual, uno de estos sujetos sería más “correcto” que los otros.

⁴ Véanse, los recientes escritos de Christian Martin Schmidt, “Music Analysis: not Universal, not Almighty, but Indispensable” o de Anthony Pople, “Analysis: Past, Present and Future”, en *Music Analysis*, 21/Special Issue (2002), pp. 17 y 23.

⁵ Cfr. Bent, Ian & Drabkin, William. *Analysis*. UK: The Macmillan Press, 1987. (Aborda la historia y evolución de esta disciplina)

⁶ Bent definía en 1980 al análisis musical como “la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la “estructura puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral”.

⁷ En su revisión del texto *Analysis* del propio Bent, en la última edición del *New Grove Dictionary*.

⁸ La investigadora ha tomado para esta explicación las conclusiones brindadas por María Nagore (Universidad Complutense de Madrid) en su artículo “El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica”. En: *Músicas del Sur*, N° 1, 2004.



A esta pluralidad de sujetos del análisis, señalada por Bent, habría que añadir hoy alguno más, como el significado externo de una obra musical o su contexto, cultivados por diversas orientaciones de la semiótica, la musicología cognitiva o la hermenéutica.

Desde este ángulo, la obra musical puede ser concebida como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva (o no es únicamente) "artefacto" o "texto", sino "proceso" y "ente histórico". El análisis se abre así a los aspectos cambiantes de la obra musical: interpretación, recepción y entorno contextual. En esta línea se encuadrarían la teoría y análisis de la recepción, así como el análisis practicado por otras corrientes de tipo hermenéutico -como la *New Musicology*- o los diversos análisis de la interpretación. El significado de la obra derivaría de esta manera de la materialización histórica de su devenir, que la "construye"⁹. Mientras la obra esté viva a través de la interpretación y la recepción, la misma no está totalmente completa, y el trabajo analítico consistiría en develar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su devenir, o simplemente una "práctica cultural".

Las posturas actuales tienden a coincidir en la utilización de métodos y procedimientos diversificados para abordar el estudio de una obra o un corpus musical, con vistas a comprenderlo desde distintos ángulos, con la certeza de que "cada interpretación ilumina un aspecto particular [...] pero ninguna tiene el monopolio de la verdad" (Cook, 1987). Una de las últimas consecuencias, de la extensión y diversificación del objeto del análisis musical es el creciente interés por el contexto, pero no en tanto algo presente en la obra como condición de su existencia, sino como lo que explica o constituye la propia música, Kramer (1995)¹⁰.

Desde el enfoque que nos ocupó en esta investigación, debimos recurrir en las dos primeras etapas a la reconstrucción estructural del objeto musical a través de la transcripción y a su contextualización, desde las fuentes documentales del contexto.

⁹ Roman Ingarden define la "obra musical" como un objeto "puramente intencional", cuya existencia depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. En este sentido, no es ni un objeto real ni una entidad puramente subjetiva. La obra es actualizada por medio de la interpretación y sujeta, por lo tanto, a un proceso histórico en el que se convierte en un "correlato intencional de la opinión no de uno solo, sino de una comunidad de oyentes en un país determinado y en un tiempo determinado" (Ingarden, 1989).

¹⁰ Lawrence Kramer, uno de los representantes de la *New Musicology*, afirma que "desde una perspectiva postmodernista, la música tal como la musicología la ha concebido, simplemente no existe" (Kramer, 1995).



Ya en el terreno práctico, siguiendo la postura de Leonard B. Meyer hemos asumido un “análisis crítico” dirigido a descubrir los principios que rigen los estilos y las estructuras musicales, según las ideas de “expectativa” e “implicación”, elaborando una interpretación más amplia en la que conjuga historia, teoría y análisis (Meyer, 1996).

Los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical, devienen precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético a la música o al trabajo creativo o interpretativo, aunque pueda configurarse como disciplina autónoma con sus reglas y métodos propios.

El enfoque metodológico de dicha investigación es cualitativo, ya que nos centraremos en el análisis de su interpretación estilística. Asimismo, abordaremos la justificación de una postura metodológica para sustentar los criterios de transcripción, edición crítica y abordaje analítico. La sustentación de esta investigación es exhaustiva a partir del análisis de toda la obra discográfica del artista objeto de estudio, y también de algunas de sus composiciones más representativas dentro de sus discos más afamados; este proceder nos llevará a contextualizar su producción dentro de un abordaje interpretativo hermenéutico. Para este proceso se tendrá en cuenta, la fuente primaria brindada por el intérprete a través de sus declaraciones en la entrevista realizada por John Litweiler en 1973.

TÉCNICAS EMPLEADAS

- Comparativa: Realizaremos comparaciones del estilo interpretativo de Hank Mobley con otro saxofonista de la época: John Coltrane.
- Teoría fundamentada y formal: la propuesta aborda el Jazz como género musical y el análisis interpretativo de la improvisación dentro de este género.

Fuentes primarias: en este caso, el análisis de las grabaciones como solista dentro del sello discográfico Blue Note; el primer disco que hizo con Max Roach en 1953 como sideman, *Max Roach Quartet* y el último disco en el cual participó también como sideman con Tete Monteliu, *I Wanna Talk About You* en 1980.

Se utilizarán los siguientes discos:



- Max Roach -*Max Roach Quartet* (1953). Original Jazz Classics.
- Elmo Hope -*Informal Jazz* (1956). Prestige.
- *Mobley's 2nd Message* (1956). Prestige.
- *The Jazz Messengers* (1956). Columbia.
- The Prestige All Stars -*Tenor Conclave* (1956). Prestige.
- *Hank Mobley Quintet* (1957). Blue Note.
- *Peckin' Time* (1958). Blue Note.
- *Soul Station* (1960). Blue Note.
- *Roll Call* (1960). Blue Note.
- *Workout* (1961). Blue Note.
- *Straight No Filter* (1963). Blue Note.
- *Dippin'* (1965). Blue Note.
- *A Caddy for Daddy* (1965). Blue Note.
- *A Slice of the Top* (1966). Blue Note.
- *Thinking of Home* (1970). Blue Note.
- The Cedar Walton/Hank Mobley Quintet *Breakthrough!* (1972). Cobblestone.
- Tete Monteliu - *I Wanna Talk About You* (1980). SteepleChase.

El proceso metodológico con el que se construye la investigación se sustenta en: libros, artículos, entrevistas, grabaciones, transcripciones de las grabaciones y tesis.

Fuentes secundarias: los análisis de los solos transcritos por Gary Campbell, Hunt Butler y Trent Kynaston.

La tesis está estructurada de la siguiente forma:

La introducción que abarca los referentes teórico metodológicos de la investigación. El capítulo 1, titulado "Contexto histórico", aborda el surgimiento del jazz, las características de la vida y obra de Hank Mobley; el análisis de las transcripciones hechas por otros autores y la comparación de la improvisación de Hank Mobley y John Coltrane.

El capítulo 2, contiene el análisis de las transcripciones por periodos de la obra del artista, presentando además los correspondientes ejemplos musicales y auditivos como argumentación y demostración de los análisis realizados, unido a un conjunto de conclusiones que persiguen demostrar los objetivos propuestos además de



las referencias bibliográficas requeridas para este tipo de ejercicio científico. A ello se añaden los anexos, consistentes en las reproducciones de las audiciones que han sido objeto de análisis de esta tesis, las que se adjuntan en un CD-Room.



CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 Surgimiento del jazz y sus principales características

Para responder a las preguntas ¿Qué es el Jazz? ¿Cuál fue su evolución y desarrollo?, debemos remontarnos a la historia de fines del siglo XIX en el sur de los Estados Unidos de Norteamérica principalmente, y cito:

En el río Mississippi, en Nueva Orleans, según muchos. Otros mantienen que la música jazz nació más o menos simultáneamente en distintos lugares de los EEUU y contando con muchas fuentes: la música religiosa, la antigua música folklórica norteamericana, la música de los minstrel shows (músicos con cara teñida de negro en vaudevilles), canciones y danzas de esclavos de origen africano, piano del ragtime, bandas ambulantes. El piano ragtime y las bandas ambulantes son las fuentes más ligadas al jazz primitivo, el tradicional, que se aleja solo un punto de la música de las marchas.

Los africanos han aportado mucho, un estilo de hacer música, libre, rítmico con swing, la emoción con que interpretan su música folklórica que se transformó después en jazz. En el nuevo mundo absorbieron la armonía y el concepto de la forma occidental y condensaron las ideas musicales africanas y europeas, dando un estilo musical que puede ser llamado afroamericano. Parece que acaban predominando las escalas europeas.

Era una música que se alejaba de la clásica occidental, no se leía, brotaba de dentro, no se copiaba, se producía en cada momento y contaba mucho la implicación de los intérpretes. (Berlanga, 2015)

Se afirma que el Jazz surgió de dos vertientes principales: la europea -de ella se nutrió básicamente de la música religiosa y de la música folklórica norteamericana, básicamente de la parte armónica- y de la vertiente africana, al nutrirse principalmente de la rítmica, de las canciones y danzas de los esclavos de origen africano.

Los negros africanos, poseedores de un gran sentido religioso, aceptaron con facilidad el cristianismo. Pero, acostumbrados como estaban a iniciar sus ritos religiosos con canciones y bailes, pronto empezaron a introducir palmas y movimientos rítmicos en las vehementes reuniones de los campamentos del Sur, a finales del siglo XIX. Las voces negras, desgarradas y de un timbre muy peculiar, cantaban melodías realmente conmovedoras. De manera espontánea, los negros de las comunidades protestantes fueron creando himnos religiosos: «los cantos spirituals»

A estos temas de oración y súplica se agregaron las canciones de trabajo. El esclavo se dio cuenta de que era mucho más fácil trabajar cantando. Los peones, los estibadores, los presos, los obreros portuarios y del ferrocarril cantaban. Un guía improvisaba y los demás respondían con murmullos o gritos. (Candegabe).



A continuación detallamos una composición que demuestra lo relatado anteriormente¹¹.

Dentro del Jazz se le puede atribuir mucha importancia a tres aspectos, y estos son:

- **Improvisación:** la espontaneidad y vitalidad de la producción musical en la que la improvisación desempeña un papel importantísimo y pasa a convertirse en la columna vertebral del estilo. En ella se evocan sentimientos de libertad, protesta y marginación, también se expresan sentimientos de alegría y júbilo.

- **Tiempo (Swing):** una relación especial con el tiempo, definida como *swing*; es básicamente el alargar la primera de dos corcheas, a manera de atresillamiento, esta es la forma más predominante al tratar de establecerse en una partitura, pero esta definición está muy lejos del real concepto de lo que es el *swing*. Existen muchas definiciones acerca del término *swing*, pero en función de los objetivos de esta investigación, es pertinente la expresada por Duke Ellington, pianista y director de su propia Big Band, sobre el cual afirmaba categóricamente:

Ningún texto musical es swing. No se puede escribir swing, y el swing es lo que sacude al auditor, no hay swing en tanto que la nota no haya sonado. El swing es un fluido y aunque una orquesta haya tocado un trozo catorce veces, puede ocurrir que sólo lo "swingüe" a la décima quinta vez. (Ellington, Duke)

- **Sonoridad y fraseo:** reflejan la individualidad de los músicos ejecutantes; se convierte en la incesante búsqueda de una sonoridad característica o rasgo distintivo. Por ejemplo, podemos citar varios saxofonistas tenores dentro del estilo *Hard Bop*, los cuales se reconocen apenas unos segundos, luego de escucharlos: Hank Mobley, Sonny Rollins, John Coltrane, Sonny Stitt y muchísimos otros.

El 6 de marzo de 1913, el "San Francisco Bulletin" fue el primer medio de comunicación en hacer público el término *Jazz* en un artículo periodístico; en dicha ocasión, su propósito era referirse a la música que ejecutaba una orquesta del ejército. El primer disco que incluyó música autodefinida como jazz, por otra parte, fue editado en 1917 por la Original Dixieland Band. (Definicion.de, 2008)

Recién con las grabaciones de 1923 de Bessie Smith, King Oliver y Louis Armstrong se llega a una unificación del Jazz como estilo, y es el momento en el cual se convierte en un artículo de consumo, demandado en las zonas de entretenimiento de Chicago, Nueva York, Los Ángeles y Kansas City, por citar algunos. Podemos asociar como el padre del Jazz, (el Estilo de New Orleans) que con la popularidad del break y la excitación que generaba contribuyó a la eventual expansión del break solista para llegar al solo improvisado de estilos posteriores. (El Jazz Música Músicos Estilos, 2014)

¹¹ Véase el link de una composición de Brandford Marsalis "Berta, Berta" en la cual se pone de manifiesto el ejemplo antes mencionado: <https://www.youtube.com/watch?v=J2eSSC0O5KI>



La historia del jazz es una de las más originales de la música, por sus personajes y estilos; su fuerte individualismo la hace enormemente atractiva, y aunque algunas tendencias exigen una alta preparación por parte de los aficionados, fue sobre todo una música concebida para el disfrute y el baile. A partir de la década de los 40, con el surgimiento del estilo BeBop, el Jazz se convierte en una música que pasa del puro plano de diversión, baile, algarabía, al plano del intelecto para ser escuchada y analizada, bajo las figuras de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell y muchos otros músicos influyentes de este estilo.

Se pueden mencionar los estilos más importantes de los cuales se nutrió el Jazz y los que se desarrollaron después como estilo, y estos son:

- El New Orleans
- Dixieland
- Chicago

Otros estilos se fueron desarrollando a través del Jazz:

- Swing
- Bebop
- Cool Jazz
- Hard Bop
- Free Jazz
- Jazz Fusion
- Jazz Rock.

Posteriormente todo este devenir de innovaciones que fueron afectando en alguna manera hasta ser la creación de los estilos en si, fueron dejando de lado el ritmo para atraer al intelecto, y como consecuencia, a reducidos grupos de vanguardia; su gran vitalidad y la característica de fusionarse con diferentes estilos musicales -como lo ha hecho la música académica a lo largo de los siglos- han logrado que el Jazz no desaparezca sino por el contrario, que sea adoptado en la actualidad por la mayoría de países y hasta se haya incorporado a la enseñanza de la escuela popular o contemporánea, como se desee hacer alusión bajo este estilo.



1.2 Características: vida y obra del autor

Henry “Hank” Mobley nació el 7 de julio de 1930 en Eastman, Georgia y murió el 30 de mayo de 1986 en Philadelphia, Pennsylvania. Fue uno de los integrantes originales de la agrupación *The Jazz Messenger*. Su mayor influencia -desde el punto de vista de la improvisación- fue Charlie Parker. Mobley está considerado como uno de los artistas más prolíficos dentro del sello discográfico Blue Note. Las características de su emisión sonora se convirtieron en una característica distintiva dentro del *Hard Bop* y *Post Bop*, interpretando exclusivamente el saxofón tenor.

Hank Mobley comenzó a trabajar de manera independiente en la escena musical de Newark en New Jersey, y en 1950 hizo su primera gran asociación con el músico del Rhythm’n Blues Paul Gayten, con el cual realizó una gira como músico y compositor; también estuvo asociado con el baterista Max Roach en 1953 y grabó varios álbumes con el trompetista Dizzy Gillespie durante el mismo período. En 1954 se asoció con el pianista Horace Silver y de dicha asociación surgió la agrupación *The Jazz Messengers* dirigida por el baterista Art Blakey de la que Mobley fue co-fundador. A partir de esta asociación ingresó al sello discográfico Blue Note. En 1961 se asoció con el trompetista Miles Davis con el cual realizó varias grabaciones. (JAZZDISCO.org, 2001)

El grupo de compañeros de Mobley fueron músicos de jazz de trayectoria de importancia internacional, entre ellos se encuentran: Miles Davis, John Coltrane, Thelonious Monk, Duke Ellington, Max Roach, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Billie Holiday, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Horace Silver, McCoy Tyner, Art Blakey, Kenny Dorham, J. J. Johnson, Donald Byrd, Jackie McLean, Art Farmer, Kenny Burrell, Jimmy Smith, Kenny Drew, Johnny Griffin, Grant Green, Curtis Fuller, Sonny Clark, Lee Morgan, Freddie Hubbard, Elvin Jones, Herbie Hancock, Wynton Kelly y Cedar Walton.

Entre los sellos discográficos que registraron sus grabaciones podemos mencionar: Argo, Atlantic, BYG, Cobblestone, más tarde se convirtió en Musse, Columbia, Debut Records, EmArcy, Mosaic, New Jazz, Norgram, Prestige, Riverside, Savoy, Transition y United Artist.

Entre sus grabaciones se destaca la siguiente discografía:



1- Discografía como solista en Blue Note: *Hank Mobley Quartet* 1955, *Hank Mobley Sextet* 1957, *Hank Mobley and his All Stars* 1957, *Hank Mobley Quintet* 1957, *Hank* 1957, *Hank Mobley* 1957, *Curtain Call* 1957, *Poppin´* 1957, *Peckin´Time* 1958, *Soul Station* 1960, *Roll Call* 1960, *Workout* 1961, *Another Workout* 1961, *No Room for Squares* 1963, *Straight No Filter* 1963, *The Turnaround!* 1965, *Dippin´* 1965, *A Caddy for Daddy* 1965, *A Slice of the Top* 1966, *Hi Voltage* 1967, *Third Season* 1967, *Far Away Lands* 1967, *Reach Out* 1968, *The Flip* 1969, *Thinking of Home* 1970.

Discografía como solista con otros sellos discográficos: con Prestige, *Mobley´s Message* 1956, *Mobley´s 2nd Message* 1956. Con Savoy, *The Jazz Message of Hank Mobley* 1956, *Jazz Message No. 2* 1957. Con Mosaic, *The Complete Blue Note Hank Mobley Fifties Sessions* 1955-1958. Con Cobblestone, *Breakthrough!* 1972.

2- Discografía como sideman en diferentes sellos discográficos: Con Art Blakey´s Jazz Messengers: *At The Bohemia, Vol. 1* 1955, Blue Note. *At The Bohemia, Vol. 2*, 1955, Blue Note, *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia. *The Cool Voice Of Rita Reys*, 1956, Columbia. *At The Jazz Corner of the World*, 1959, Blue Note.

Con Kenny Dorham: *Afro-Cuban*, 1955, Blue Note, *Whistle Stop*, 1961, Blue Note. Con Kenny Drew: *This Is New*, 1957, Riverside, *Undercurrent*, 1960, Blue Note. Con Art Farmer: *Farmer´s Market*, 1956, New Jazz. Con Curtis Fuller: *The Opener*, 1957, Blue Note, *Sliding Easy*, 1959, United Artists. Con Dizzy Gillespie: *Afro*, 1954, Norgran, *Dizzy and Strings*, 1954, Norgran, *Jazz Recital*, 1955, Norgran. Con Grant Green: *I Want to Hold Your Hand*, 1965, Blue Note. Con Johnny Griffin: *A Blowin´ Session*, 1957, Blue Note. Con Freddie Hubbard: *Goin´ Up*, 1960, Blue Note, *Blue Spirits*, 1965, Blue Note. Con Jay Jay Johnson: *The Eminent Jay Jay Johnson Volume 2*, 1955, Blue Note. Con Elvin Jones: *Together!* 1961, Atlantic. Con Philly Joe Jones: *Midnight Walk*, 1966, Atlantic. Con Lee Morgan: *Introducing Lee Morgan*, 1956, Savoy, *Lee Morgan Sextet*, 1957, Blue Note, *Cornbread*, 1965, Blue Note, *Charisma*, 1966, Blue Note, *The Rajah*, 1966, Blue Note. Con Dizzy Reece: *Star Bright*, 1959, Blue Note. Con Freddie Roach: *Good Move!* 1963, Blue Note. Con Kenny Burrell: *All Night Long*, 1956, Prestige, *K. B. Blues*, 1957, Blue Note. Con Donald Byrd: *Byrd´s Eye View*, 1955, Transition, *Byrd in Flight*, 1960, Blue Note, *A New Perspective*, 1963, Blue Note, *Mustang!* 1966, Blue Note, *Blackjack*, 1967, Blue Note. Con Sonny Clark: *Dial "S" for Sonny*, 1957, Blue Note, *My Conception*, 1959, Blue Note. Con John Coltrane, Zoot



Sims & Al Cohn: *Tenor Conclave*, 1956, Prestige. Con Miles Davis: *Someday My Prince Will Come*, 1961, Columbia, *In Person Friday Night at the Blackhawk*, 1961, Columbia, *In Person Saturday Night at the Blackhawk*, 1961, Columbia, *Miles Davis at Carnegie Hall*, 1961, Columbia. Con Max Roach: *The Max Roach Quartet Featuring Hank Mobley*, 1953, Debut Records, *Max Roach + 4*, 1957, EmArcy, *The Max Roach 4 Plays Charlie Parker*, 1957, EmArcy, *MAX*, 1958, Argo. Con Archie Shepp: *Yasmina a Black Woman*, 1969, BYG, *Poem for Malcolm*, 1969, BYG. Con Horace Silver: *Horace Silver and the Jazz Messengers*, 1955, Blue Note, *Silver's Blue*, 1956, Blue Note, *6 Pieces of with Archie Silver*, 1956, Blue Note, *The Styling's of Silver*, 1957, Blue Note. Con Jimmy Smith: *A Date with Jimmy Smith Volume One*, 1957, Blue Note, *A Date with Jimmy Smith Volume Two*, 1957, Blue Note. Con Tete Monteliu *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase (JAZZDISCO.org, 2001).

1.3 Análisis de transcripciones hechas por otros autores

Antes de continuar con este capítulo debemos definir el concepto de "Voice Leading" lo cual se podría traducir al castellano como "Voz Principal" o "Voz Líder" y cito:

El término "Voice Leading" viene de la música coral, pero se aplica a las progresiones de acordes en todo tipo de arreglos para todo tipo de instrumentos. Una progresión de acordes tiene dos dimensiones: horizontal y vertical. Digamos que usted está tocando acordes de cuatro notas en secuencia. Usted puede pensar en la progresión como una serie de acordes en bloques (verticales), pero también se puede pensar en él como cuatro instrumentos musicales independientes (horizontal), que ejecutan una nota a la vez, tocando cuatro melodías diferentes que se alinean desde los acordes. Entonces "Voice Leading" es el proceso de escribir cuatro melodías que sean lógicas y fluidas, que sean fáciles de cantar o tocar, al servicio de la creación de la progresión de acordes. (What is Voice Leading?, 2014)

Con el fin de dar mayor explicación a la cita antes mencionada, es posible añadir a esta definición, cómo interpretaba el Voice Leading Mobley y cómo se conectaban sus melodías improvisadas a través de las secuencias armónicas que ejecutaba en sus solos.

- Análisis del libro: *Masters of the Tenor Saxophone Play RHYTHM CHANGES, Jazz Tenor Solos* de Trent Kynaston

En función de esta demostración, a continuación será analizado el libro: *Masters of the Tenor Saxophone Play RHYTHM CHANGES, Jazz Tenor Solos* de Trent Kynaston, publicado por la Editorial Corybant Productions, Inc., en 1988.

- Disco: *Hank Mobley's Second Message*, grabado en Hackensack, New Jersey, el 27 de julio de 1956, para el sello discográfico Prestige, en el estudio de Rudy Van Gelder, quien funge como el ingeniero de sonido. Los músicos que Mobley escoge para esta sesión son:

- Kenny Dorham en la trompeta, en los temas 2 y 6
- Walter Bishop Jr. al piano
- Doug Watkins en el bajo
- Art Taylor en la batería
- Hank Mobley en el saxofón tenor (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “Crazeology” de Benny Harris (Jazz on the Tube)

Esta composición es un Rhythm Changes, de una estructura armónica de 32 compases, en Bb concierto; a continuación se detallarán los fragmentos analizados:

Ejemplo musical 1. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 1. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Disco Hank Mobley's Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.1. Se citan los compases 35–39, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading en esta progresión, utilizando aproximaciones cromáticas hacia la quinta del acorde de Dmi7 y la raíz del G7 dentro del compás 36, a la tercera en el acorde de C dentro del compás 37 y a la quinta de C en el compás 39.

Todas son aproximaciones doble ascendentes en los casos mencionados anteriormente.

Ejemplo musical 2. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 2. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 2. Se citan los compases 43–47, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading en esta progresión, en el compás 44 utiliza dentro de G7 el # y bemol 9 dentro de dicho acorde.

Ejemplo musical 3. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 3. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 3. Se citan los compases 51–55, son los últimos seis compases de una extensión de dominantes, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading en este pasaje, se puede observar como dentro del compás 52 utiliza una doble aproximación cromática ascendente hacia la novena y raíz de A7.

Ejemplo musical 4. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 4. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 4. Se citan los compases 73–80, y se pueden apreciar dos características a la vez, primera, en los primeros dos compases se puede observar una aproximación cromática ascendente que le precede a cada triada. Segunda, el empleo del Voice Leading utilizando algunas notas no comunes a los acordes, por ejemplo en el compás 75 el D#, no pertenece a Emi7 o a A7.

Ejemplo musical 5. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 5. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 5. Se citan los compases 85–87, y se puede apreciar la utilización del Line Cliché, comenzando en la quinta y terminando en el tercera de respectivo acorde.

Ejemplo musical 6. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 6.** Composición “Crazeology”.

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 6. Se citan los compases 97–103, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading en esta progresión, también se puede observar la repetición del motivo rítmico-melódico de los dos primeros compases.

Ejemplo musical 7. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 7.** Composición “Crazeology”.

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 7. Se citan los compases 121–123, y se aprecia como el motivo del primer compás al transponerlo cromáticamente, se convierte en una súper imposición armónica dentro del contexto armónico del C7 y simultáneamente funciona como una secuencia melódica a la vez.

Ejemplo musical 8. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 8. Composición “Crazeology”.**

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 8: Se citan los compases 145–154, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading en esta progresión, dentro del compás 146 utiliza una doble aproximación cromática para resolver a la quinta del acorde, lo mismo para resolver a la séptima menor del compás 147.

Ejemplo musical 9. Composición “Crazeology”.

(Fuente: Partitura de Trent Kynaston, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 9. Composición “Crazeology”.**

(Fuente: Disco Hank Mobley’s Second Message, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 9. Se citan los compases 155–161, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading y a su vez una aproximación cromática a la quinta, raíz y tercera sucesivamente de los últimos tres compases, convirtiendo este ejemplo en una secuencia melódica a la triada de Cma7.

Análisis de las improvisaciones transcritas en el libro: *Modern jazz tenor solos* de Hunt Butler

A continuación se analizará las improvisaciones transcritas en el libro: *Modern jazz tenor solos* de Hunt Butler, publicado por la Editorial Brett Music, 1988.

Disco: *The Jazz Messengers*, grabado en la ciudad de New York, el 4 de mayo de 1956, para el sello discográfico Columbia y los músicos que intervinieron en ella son:

- Donald Byrd en la trompeta
- Hank Mobley, saxofón tenor
- Horace Silver, piano
- Doug Watkins, bajo
- Art Blakey en la batería (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “Ecaroh” de Horace Silver (jazztrumpet.com).

Esta composición tiene una introducción de cuatro compases en latín, prosigue la parte A de 24 compases que se repiten; a partir del noveno compas pasa a swing, la parte B tiene diez y seis compases, la parte C tiene ocho compases, la parte D tiene ocho compases y con una coda final de seis compases, el centro tonal de esta composición es Dbma7.

A continuación se analizará la improvisación de Mobley, que comprenden los cambios armónicos de las partes B, C y D.

Ejemplo musical 10. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 10. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 10. Se citan los compases 2–6, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás cuatro hace alusión a la escala

disminuida auxiliar, logrando así una súper imposición armónica en este caso para el centro tonal de A7.

Ejemplo musical 11. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 11. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 11. Se citan los compases 11–16, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, se puede observar como utiliza la novena bemol en el acorde de A7 en el compás 12 y en el compás 14 para el C7.

Ejemplo musical 12. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 12. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 12. Se citan los compases 23–26, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 24 hace alusión a la frase melódica “Cry Me a River”, a su vez es una súper imposición armónica, al utilizar el # y bemol 9, también el bemol seis, podría hacer alusión a la escala alterada.

Ejemplo musical 13. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 13. Composición “Ecaroh”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 13. Se citan los compases 27–31, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los dos primeros compases utiliza una secuencia melódica por tonos descendentes cromáticamente.

Disco: *The Jazz Messengers*, grabado en la ciudad de New York, el 5 de abril de 1956, con los mismos integrantes mencionados anteriormente (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “Nica’s Dream” de Horace Silver (jazztrumpet.com).

La estructura armónica de esta composición es la siguiente: la parte A tiene diez y seis compases que se repiten, la parte B tiene otros diez y seis compases, para retomar la A nuevamente, esta estructura hace referencia a la forma canción AABA, otra de las estructuras armónicas preestablecidas más utilizadas en el Jazz. Se encuentra en Bbmí7 concierto. A continuación se analizará la improvisación de Mobley en este tema:

Ejemplo musical 14. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 14. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



• Ejemplo No. 14. Se citan los compases 1–3, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en estos compases analizados para comenzar el solo comúnmente llamado Break, se puede constatar la habilidad que poseía Mobley para interpretarlos, se puede afirmar que es uno de sus sellos distintivos a lo largo de toda su carrera.

Ejemplo musical 15. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 15. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



• Ejemplo No. 15. Se citan los compases 7 – 14, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, a partir del tercer tiempo del compás 11 utiliza una súper imposición armónica de la escala disminuida (medio tono–tono) para dominantes y termina en la tercera mayor del compás 13 en Abma7, logrando así un sonido muy característico de la época y comienza haciendo terceras diatónicas al centro tonal.

Ejemplo musical 16. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 16. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 16. Se citan los compases 18–21, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, se puede apreciar dentro del contexto de Cmi(ma7), como utiliza las dos séptimas, la mayor y después retoma la séptima menor.

Ejemplo musical 17. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 17. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 17. Se citan los compases 27–30, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, el comienzo es una influencia directa de la improvisación Parkeriana el comenzar siempre un arpeggio ascendente con medio tono sobre la nota en que empiece generalmente sobre la raíz, tercera, quinta o la séptima.

Ejemplo musical 18. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 18. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 18. Se citan los compases 35–41, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 38 hace alusión a la escala disminuida auxiliar (medio tono–tono) para dominantes, en el compás 40 está utilizando la novena # y bemol sobre Bb7, interpretando así una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 19. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 19. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 19. Se citan los compases 50–53, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 50 está haciendo alusión a la escala dominante G7 bemol 9 y bemol 13 y en el compás 52 está haciendo alusión a la escala blues menor, una sonoridad muy usada y característica en el Hard Bop.

Ejemplo musical 20. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 20. Composición “Nica’s Dream”**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 20. Se citan los compases 59–66, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, comienza con triadas diatónicas dentro de Abma7 como centro tonal, en el compás 62 en el tercer tiempo comienza a usar la tercera, bemol nueve y séptima menor dentro del contexto armónico de G7 bemol 9 y termina en la quinta, logrando un sonido muy característico de la época.

Ejemplo musical 21. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 21. Composición “Nica’s Dream”**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 21. Se citan los compases 75–79, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, se puede observar que utiliza una súper imposición

armónica de la escala disminuida (medio tono–tono) para dominantes, tomando como contexto armónico el Eb7, en el compás 76.

Ejemplo musical 22. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 22. Composición “Nica’s Dream”

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 22. Se citan los compases 83–86, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, si no utilizara el Eb en el compás 84, pasaría perfectamente por el contexto de Cma7.

Ejemplo musical 23. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 23. Composición “Nica’s Dream”

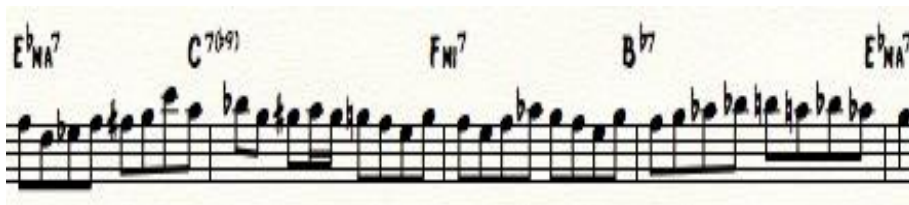
(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 23. Se citan los compases 94–97, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, también hace una referencia melódica de la melodía de “Hot House”.

Ejemplo musical 24. Composición “Nica’s Dream”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 24. Composición “Nica’s Dream”**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 24. Se citan los compases 105–109, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 108 en el tercer tiempo utiliza las notas Si y La como si estuviera usando el centro tonal de B7 en ese momento como un intercambio modal, para regresar inmediatamente al Bb7 en el cuarto tiempo.

Ejemplo musical 25. Composición “Nica’s Dream”

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 25. Composición “Nica’s Dream”**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 25. Se citan los compases 119–122, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, está haciendo una anticipación a Eb7 desde el compás 121, también está usando una doble aproximación cromática descendente para las terceras diatónicas de A–F, G–E y F–Db.

Disco: *Soul Station*, grabado en Englewood Cliffs, en la ciudad de New Jersey, en el estudio de Rudy Van Gelder, el 7 de febrero de 1960, para el sello discográfico Blue Note, los músicos que intervinieron fueron los siguientes:

- Hank Mobley en el saxofón tenor
- Wynton Kelly al piano
- Paul Chambers en el contrabajo
- Art Blakey en la batería (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “This I Dig of You” de Hank Mobley (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es la siguiente: comienza con una introducción de ocho compases, el tema está estructurado en 32 compases, 16 y 16 básicamente cambian los últimos cuatro compases de cada sección de 16 compases. Está en Bbm7 concierto. A continuación se analizará la improvisación de Mobley:

Ejemplo musical 26. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 26. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 26. Se citan los compases 137 – 141, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; se puede observar como usa los cromatismos para hacer sonar la escala BeBop de Cma7 en el compás 139 y resuelve a la tercera menor de Dmi7 en el siguiente compás.

Ejemplo musical 27. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 27. Composición “This I Dig of You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 27. Se citan los compases 151–161, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, utiliza el # 9 y bemol 9 dentro del centro tonal C7 en el compás 160.

Ejemplo musical 28. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 28. Composición “This I Dig of You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 28. Se citan los compases 161–165, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 162 se puede observar nuevamente la influencia Parkeriana utilizando la súper estructura de B7 desde la tercera y terminando en la novena bemol.

Ejemplo musical 29. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 29. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 29. Se citan los compases 181–189, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, utiliza el BeBop lick en A^b7 y después lo repite en G⁷, este aspecto a la vez se convierte en secuencias melódicas, en el compás 186 hace una súper imposición armónica incluye B⁷, para resolver a C en el compás 187

Ejemplo musical 30. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 30. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 30. Se citan los compases 190–194, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, utiliza la escala disminuida (medio tono – tono) dentro

del contexto tonal de B7, creando así una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala mencionada anteriormente.

Ejemplo musical 31. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 31. Composición “This I Dig of You”.

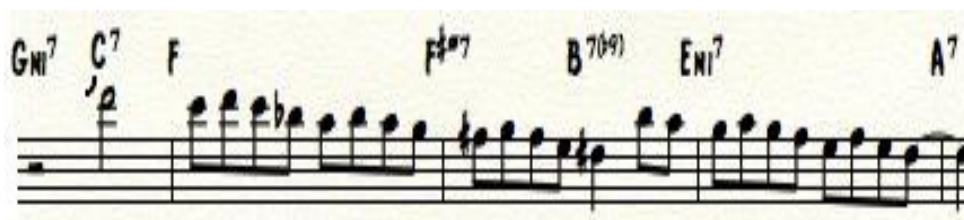
(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 31. Se citan los compases 197–201, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; se puede observar nuevamente la influencia Parkeriana al utilizar el cromatismo previo al arpeggio de Dmi7 ascendente en el primer compás, también como hace referencia al modo Lidio dentro de C en el compás 199.

Ejemplo musical 32. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 32. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 32. Se citan los compases 208–212, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, como utiliza el mismo patrón de secuencia melódica en los compases 209 – 210 y 211.

Ejemplo musical 33. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 33. Composición “This I Dig of You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 33. Se citan los compases 215–219, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, también como utiliza una doble aproximación cromática descendente a la séptima en el compás 216 y en el compás 218 otra doble aproximación cromática ascendente a la cuarta del centro tonal en esta caso Dmi7.

Ejemplo musical 34. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 34. Composición “This I Dig of You”.**

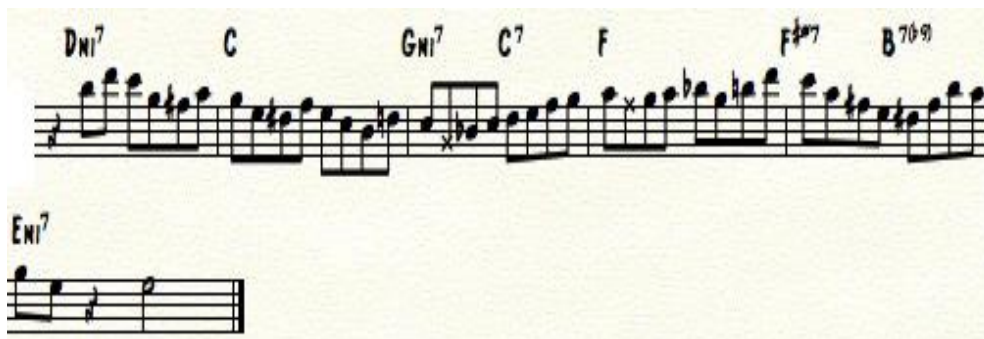
(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 34. Se citan los compases 223–227, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en este caso usa la sonoridad Blues en un contexto mayor en el compás 224 y también en el compás 226, utilizando notas afuera del centro tonal en cuestión en ese compás.

Ejemplo musical 35. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 35. Composición “This I Dig of You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 35. Se citan los compases 238–243, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los dos primeros compases hace una secuencia diatónica a la triada de Cma7.

Ejemplo musical 36. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 36. Composición “This I Dig of You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 36. Se citan los compases 245 – 251, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los dos primeros compases utiliza una súper imposición armónica del modo alterado sobre el centro tonal G7, también el mismo motivo de los dos primeros compases los repite en los dos compases siguientes, medio

tono descendente en el centro tonal de C, convirtiéndose así en una secuencia melódica.

Ejemplo musical 37. Composición “This I Dig of You”

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 37. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 37. Se citan los compases 256–263, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 260 hace alusión a la escala Dominante bemol 9 y bemol 13 de A7, para resolver así a Dmi7.

Ejemplo musical 38. Composición “This I Dig of You”

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 38. Composición “This I Dig of You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 38. Se citan los compases 293–297, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, al final del compás 295 utiliza la escala BeBop para dominante y a la vez se convierte en una anticipación armónica al centro tonal en este caso el G7.

Disco: *Soul Station*, grabado en Englewood Cliffs, en la ciudad de New Jersey, en el estudio de Rudy Van Gelder, el 7 de febrero de 1960, los músicos que intervinieron fueron los siguientes:

- Hank Mobley en el saxofón tenor
- Wynton Kelly al piano
- Paul Chambers en el contrabajo
- Art Blakey en la batería (JAZZDISCO.org, 2001).

Esta es la segunda oportunidad en la que Mobley graba un disco como solista en cuarteto, la primera vez fue *Hank Mobley Quintet* en 1957, (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “Remember” de Irving Berlin (BBC). La estructura armónica de esta composición es forma canción (AABA) de 32 compases, se encuentra en Dbma7 concierto, a continuación se analizará la improvisación de Mobley:

Ejemplo musical 39. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 39. Composición “Remember”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



• Ejemplo No. 39. Se citan los compases 31– 36 en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, comienza con el Break los dos primeros compases, siempre resuelve a la tercera mayor de cada acorde en los últimos cuatro compases, convirtiéndose así en una secuencia melódica.

Ejemplo musical 40. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 40. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 40. Se citan los compases 39–44, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, repite el mismo motivo en los últimos tres compases, descendiendo cromáticamente de D7 a Db7, y siempre comenzando y terminando en la quinta de cada centro tonal, convirtiéndose a su vez en una secuencia melódica.

Ejemplo musical 41. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 41. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 41. Se citan los compases 46–50, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los dos primeros compases hace una aproximación cromática a las notas de la triada de Bb y esto se convierte en una anticipación del Bb dentro del compás 46 ya que está en F7.

Ejemplo musical 42. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 42. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 42. Se citan los compases 55–61, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 57 y 58 repite el motivo a partir de la tercera de cada centro tonal, los últimos cuatro compases ejecuta secuencias melódicas.

Ejemplo musical 43. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 43. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 43. Se citan los compases 71–76, se puede apreciar como utiliza el Voice Leading, se repite el motivo los últimos cuatro compases, descendiendo cromáticamente con el giro armónico, convirtiéndose a la vez en una secuencia melódica, comenzando siempre en el tercera mayor de cada acorde.

Ejemplo musical 44. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 44. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 44. Se citan los compases 89–90, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el ultimo compás utiliza la técnica Line cliché, descendiendo desde la quinta perfecta a la tercera mayor.

Ejemplo musical 45. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 45. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 45. Se citan los compases 99–103, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el primer compás hace una doble aproximación cromática descendente a las notas de la triada de Db, en el compás 102 utiliza un patrón de escala que es añadir una aproximación cromática ascendente a la quinta de la triada que le precede.

Ejemplo musical 46. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 46. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 46. Se citan los compases 113–117, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 116 hace una referencia melódica a “Cry Me a River” lick (BBC).¹²

Ejemplo musical 47. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 47. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 47. Se citan los compases 117–124, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 119–120, utiliza la escala disminuida (medio tono–tono) para D7, haciendo a la vez una súper imposición armónica y repite el mismo motivo de tercera menor entre la tercera mayor y quinta perfecta, que baja cromáticamente con el movimiento armónico en los últimos cuatro compases, convirtiéndose a su vez en una secuencia melódica.

¹² Los Jazzistas reproducen este lick (motivo melódico) en sus improvisaciones, Hank Mobley es uno de ellos.

Ejemplo musical 48. Composición “Remember”.

(Fuente: Partitura de Hunt Butler, 1988, ed. 2015 de Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 48. Composición “Remember”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note)



• Ejemplo No. 48. Se citan los compases 125–129, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 126 hace una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala alterada.

Análisis de las transcripciones del libro *Hank Mobley, transcribed solos* de Gary Campbell

A continuación se analizarán las transcripciones del libro *Hank Mobley, transcribed solos* de Gary Campbell, publicado en Houston Publishing, Inc. en el año 1989. Los temas transcritos por Campbell en este libro, en el orden que aparecen en el mismo son:

- “Tenor Conclave” y “Bob’s Boys” del disco *Tenor Conclave*, grabado para Prestige en el año 1956.
- “Weejah” del disco Elmo Hope - *Informal Jazz* grabado para Prestige en el año 1956.
- “The Breakdown” del disco *Roll Call* grabado en el año 1960.
- “End of a Love Affair” del disco The Jazz Messengers grabado para Columbia en el año 1956 (JAZZDISCO.org, 2001).

En esta investigación se compararán las improvisaciones de Hank Mobley y John Coltrane de los temas, “Tenor Conclave”, “Bob’s Boys” y “Weejah”; esta sección será analizada en el numeral 1.4 del presente Capítulo.

Disco: *Roll Call*, grabado en Englewood Cliffs, en la ciudad de New Jersey, en el estudio de Rudy Van Gelder, el 13 de noviembre de 1960, para el sello discográfico Blue Note, los músicos que intervinieron fueron los siguientes:

- Freddie Hubbard en la trompeta
- Hank Mobley en el saxofón tenor
- Wynton Kelly al piano
- Paul Chambers en el contrabajo
- Art Blakey en la batería (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “The Breakdown” de Hank Mobley (allmusic.com). Esta composición inédita de Mobley posee una estructura armónica de 12 compases, es un Blues en Bb7 concierto, a continuación se analizará la improvisación de Mobley:

Ejemplo musical 49. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 49. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



• Ejemplo No.49. Se citan los compases 23–28, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, hace una doble súper imposición armónica con la escala disminuida (medio tono–tono) para acordes dominantes, en este caso C7 en el compás 25-26 y en F7 en el compás 27 que pasa a convertirse en el compás 28 a F#dism7.

Ejemplo musical 50. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 50. Composición “The Breakdown”.

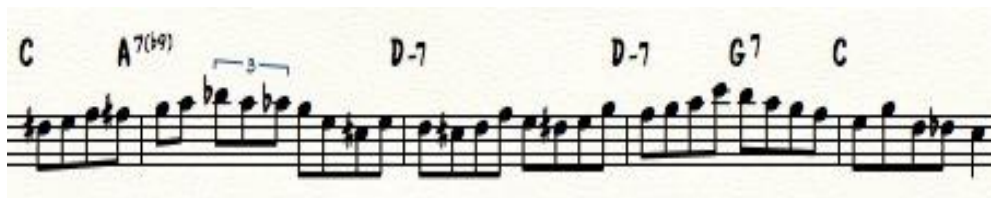
(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No. 50. Se citan los compases 29–33, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, y además, en los compases 30 y 32, como utiliza perfectamente la novena bemol y logra una excelente sonoridad dentro de cada contexto tonal.

Ejemplo musical 51. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 51. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No.51. Se citan los compases 41–45; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 43 utilizando una nota de paso o aproximación cromática, logra que esas terceras diatónicas suenen muy bien dentro del centro tonal en este caso Dmi7.

Ejemplo musical 52. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 52. Composición “The Breakdown”.**

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No.52. Se citan los compases 46–49; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading y hace referencia a su vez a la sonoridad Blues en este pasaje, utilizando la tercera menor dentro del acorde de C7, creando además el intervalo de tritono entre la sexta (La) y la tercera menor (Mi bemol).

Ejemplo musical 53. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 53. Composición “The Breakdown”.**

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No.53. Se citan los compases 50–54, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 50, Mobley hace referencia al lick por segundas mayores descendentes cromáticamente -muy utilizado por Miles Davis en sus improvisaciones-, en el compás 53 repite la misma secuencia melódica del compás 52, comenzando en la séptima menor del acorde y la repite en el compás 54 pero a partir de la novena.

Ejemplo musical 54. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 54. Composición “The Breakdown”.**

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No.54. Se citan los compases 55–57; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 56 hace una súper imposición armónica sobre el acorde de G7 y también hace alusión a la escala alterada, logrando una sonoridad (Out Side), sonoridad afuera, describiendo las notas que se podrían utilizar o alterar en ese contexto armónico.

Ejemplo musical 55. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 55. Composición “The Breakdown”.**

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No.55. Se citan los compases 61–63, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 62 vuelve a hacer alusión a la escala alterada logrando este efecto (Out Side).

Ejemplo musical 56. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 56. Composición “The Breakdown”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note)



- Ejemplo No.56. Se citan los compases 64–70, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 69 dentro del G7 alterado utiliza muy bien la novena # y bemol.

Disco: *The Jazz Messengers*, grabado en la ciudad de New York el 5 de abril de 1956, para el sello discográfico Columbia; los músicos que intervinieron fueron los siguientes:

- Donald Byrd en la trompeta
- Hank Mobley en el saxofón tenor
- Horace Silver al piano
- Doug Watkins al bajo
- Art Blakey en la batería (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “The End Of A Love Affair” de Edward C Redding (Wilson, 2005). La estructura armónica de esta composición es de 40 compases, está en Ebma7 concierto. A continuación se analizará la improvisación de Mobley:

Ejemplo musical 57. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 57. Composición “The End Of A Love Affair”.**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No.57. Se citan los compases 6–12, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 10 utilizando solamente la triada de Gm7 y de C, pero usando la quinta # de este último logra una sonoridad (Out Side) muy característica de la época.

Ejemplo musical 58. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 58. Composición “The End Of A Love Affair”.**

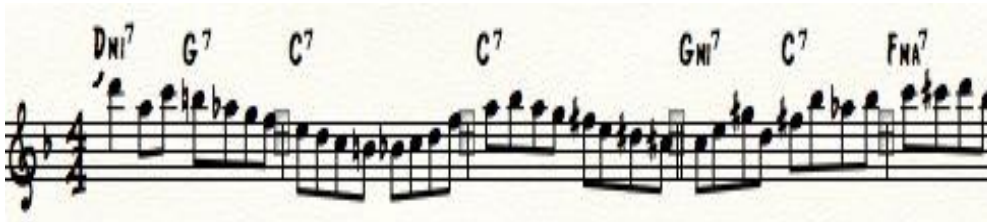
(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No.58. Se citan los compases 18–22, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, además del empleo de la sonoridad de la escala alterada en los compases 19 y 21, respectivamente.

Ejemplo musical 59. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 59. Composición “The End Of A Love Affair”.**

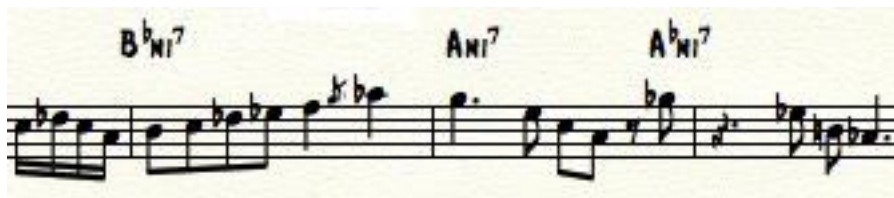
(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No.59. Se citan los compases 23–27; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Se observa además, el uso de la escala disminuida para dominantes (medio tono – tono) en el compás 25, y en el compás 26 hace alusión a la escala de tonos enteros con centro tonal en C7, este ejemplo se denota como una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 60. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 60. Composición “The End Of A Love Affair”.**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No.60. Se citan los compases 34–37, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, además de como ejecuta una secuencia melódica en el compás 36 en Am7 y lo repite medio tono abajo en Abm7 en el compás siguiente con una anticipación.

Ejemplo musical 61. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 61. Composición “The End Of A Love Affair”.**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No. 61. Se citan los compases 38–40, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Nuevamente usa la escala por tonos enteros en el compás 39 con centro tonal en C7.

Ejemplo musical 62. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 62. Composición “The End Of A Love Affair”.**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No.62. Se citan los compases 50–53, ben él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Se escucha claramente la ejecución de los dos primeros compases como centro tonal Fma7 y los dos últimos los resuelve a Ebma7.

Ejemplo musical 63. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 63. Composición “The End Of A Love Affair”.**

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No.63. Se citan los compases 66–70, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Se aprecia también, en el compás 67 como interpreta en el último tiempo un F# y lo mismo en el compás 68, en el tercer tiempo utiliza B y A, siempre medio tono ascendente del centro tonal en cuestión.

Ejemplo musical 64. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 64. Composición “The End Of A Love Affair”.

(Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia)



- Ejemplo No.64. Se citan los compases 78–79; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el mismo existen dos particularidades a su vez: se puede entender que está tocando el motivo del primer compás repitiendo medio tono abajo en el siguiente compás, también a su vez está interpretando una súper imposición armónica en el último compás usando las notas de la escala alterada sobre C7.

Derivado del análisis realizado, a partir de los ejemplos presentados, es posible afirmar que Mobley ha desarrollado ciertos rasgos en su improvisación que podrían ser característicos o identificables de su estilo, a continuación se detallan los siguientes:



Hank Mobley. Rasgos característicos e identificables en su improvisación

Sonoridad Blues	La utiliza en los ejemplos 19, 34, 52; este fue un rasgo característico del estilo Hard Bop al querer rescatar el sentimiento del Blues, del que se alejaron en el estilo anterior, el "Cool Jazz".
Referencias melódicas	Hace referencia a las melodías de "Cry me a river" ejemplos 12 y 46, y a "Hot House" ejemplo 23. Esta es una de las técnicas en improvisación más utilizadas para hacer reconocibles diferentes melodías o patrones dentro de la improvisación de los solistas en el Jazz, de esta manera el oyente se identifica y conecta con el solista inmediatamente.
Break	Ejemplos 14, 39; sobre esta cualidad Mobley poseía un talento innato al lograr unos Break con una naturalidad excepcional, también es otro rasgo por el que se le puede identificar, no solo por su sonoridad, sino también por su impecable dominio del tiempo (swing Feel) y las notas que escogía dentro del Voice Leading para ejecutarlos.
Line Cliché	Ejemplo 44, ejecuta esta técnica dentro del contexto tonal de D7, a partir de la quinta y utiliza las notas La-Mi-Do, después cambia solamente la primera nota y va descendiendo cromáticamente a Sol #, Sol y Fa #, generando esta línea descendente que funciona de forma positiva en su improvisación.
Secuencias melódicas	Ejemplo 13, secuencia melódica por tonos; ejemplo 15 secuencia melódica por terceras diatónicas; otros ejemplos de secuencias melódicas: 29, 32, 36, 39, 40, 42, 43, 47, 53. Este es un elemento muy utilizado en la composición y como la improvisación es composición en tiempo real, se convierte en una herramienta indispensable dentro de los patrones cadenciales, melódicos y rítmicos de la ejecución.
Súper imposición armónica referencia a diferentes escalas	Ejemplo 10 hace alusión a la escala disminuida (tono-medio tono). Ejemplos 19 y 37 utiliza la escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13. Ejemplo 21, 47 y 49 utiliza la escala disminuida para dominantes (medio tono-tono). Ejemplos 48 y 55, utiliza la escala alterada. Ejemplo 59, utiliza la escala disminuida y de tonos enteros en el mismo ejemplo. Ejemplo 61, utiliza la escala de tonos enteros.
Súper imposiciones armónicas con notas afuera del contexto tonal	Ejemplos 7, 12, 15, 18, 29, 36, 54.

1.4 Comparación de la improvisación de Hank Mobley y John Coltrane

A continuación se analizarán los siguientes libros, composiciones y discografía:

- El libro *Hank Mobley, transcribed solos*, las composiciones “Tenor Conclave” y “Bob’s Boys” del disco *Tenor Conclave* y “Weejah” del disco de Elmo Hope-*Informal Jazz*.

- Disco: *Tenor Conclave*, grabado en Hackensack, en la ciudad de New Jersey, el 7 de septiembre de 1956, en el estudio discográfico de Rudy Van Gelder para el sello discográfico Prestige, los músicos que intervinieron fueron los siguientes:

- Al Cohn, John Coltrane, Hank Mobley y Zoot Sims en el saxofón tenor
- Red Garland al piano
- Paul Chambers al bajo
- Art Taylor en la batería (JAZZDISCO.org, 2001).

Composición “Tenor Conclave” de Edward C Redding (allmusic) . La estructura armónica de esta composición es un Rhythm Changes. A continuación se analizará la improvisación de Mobley:

Ejemplo musical 65. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 65. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No. 65. Se citan los compases 1–3, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Son los últimos dos compases llamados Break para comenzar la improvisación; Mobley siempre logró hacer excelentes Break a lo largo de toda su carrera.

Ejemplo musical 66. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 66. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.66. Se citan los compases 6–14, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 8 -hacia el segundo centro tonal- se evidencia claramente una súper imposición armónica, utilizando un B7 como sustitución de tritono del F7, que va a resolver al siguiente compás a C. Este es un ejemplo de Voice Leading perfecto, generalmente no están todos esos acordes alterados como se ha descrito en la armonía.

Ejemplo musical 67. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 67. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.67. Se citan los compases 21–27, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 25 utiliza muy bien las notas del acorde en patrón de triadas, usando después la novena y oncenava para resolver a la raíz del G7 en el compás 26.

Ejemplo musical 68. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 68. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.68. Se citan los compases 35–42, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, tanto en el compás 36 como en el 38, Mobley está haciendo una súper imposición armónica al ejecutar la quinta #, normalmente es un acorde de G7.

Ejemplo musical 69. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 69. Composición “Tenor Conclave”.

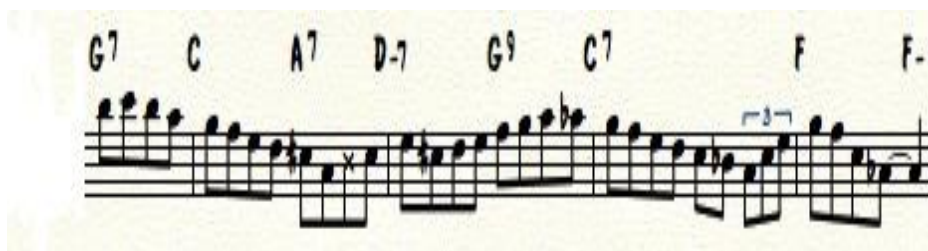
(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



• Ejemplo No.69. Se citan los compases 43–49, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Es necesario acotar la explicación que hace Campbell en su libro, en la página 37, en los dos primeros compases sobre las secuencias melódicas utilizadas sobre Emi7 y en Dmi7, sucesivamente.

Ejemplo musical 70. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 70. Composición “Tenor Conclave”.

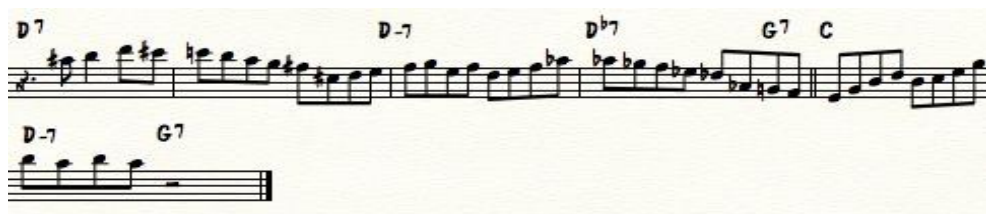
(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



• Ejemplo No.70. Se citan los compases 76–80, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el mismo es posible analizar que usa las notas del arpeggio en cada tiempo y las tensiones disponibles como la 9 y 13 en cinco tiempos.

Ejemplo musical 71. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 71. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



• Ejemplo No.71. Se citan los compases 87–92, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. En el compás 90 se puede apreciar una súper imposición armónica en base a la sustitución de tritono de Db7 sobre G7.

Ejemplo musical 72. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 72. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



• Ejemplo No.72. Se citan los compases 93–99, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. En los últimos cuatro compases se puede apreciar la utilización de una secuencia melódica de séptimas diatónicas descendentes sobre los diferentes cambios armónicos que suceden.

Según Campbell, los primeros 16 compases del segundo coro de la improvisación son brillantes; para esta investigación todo el solo es brillante (Campbell, Hank Mobley's Transcribed Solos for Tenor Sax , 1989).

Análisis del solo de John Coltrane en la misma composición, grabada junto a Mobley¹³

¹³ Los datos del disco e intérpretes son los mismos descritos con anterioridad.

Ejemplo musical 73. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)

**Ejemplo auditivo 73. Composición “Tenor Conclave”.**(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.73. Se citan los compases 1–7, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás cuatro se ve como interpreta el D# dentro del centro tonal Dmi7, el resto del ejemplo ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 74. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)

**Ejemplo auditivo 74. Composición “Tenor Conclave”.**(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.74. Se citan los compases 9–10, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; se aprecia como Coltrane comienza un cromatismo desde el #1 en Cma7 o se podría analizar como una anticipación al A7 que está en la segunda parte del compás 9, todas estas notas evocan una sonoridad (Out Side).

Ejemplo musical 75. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)



Ejemplo auditivo 75. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



• Ejemplo No.76. Se citan los compases 11–16, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Este es uno de los ejemplos más latentes de la sonoridad (Outside) afuera que interpretaba Coltrane; en el compás 11 dentro de Am⁷ como centro tonal, utiliza las notas de un A locrio afuera completamente de la armonía en cuestión; el siguiente compás dentro de Dm⁷ utiliza la tercera mayor, en la segunda mitad del mismo compás se podría interpretar de dos maneras sobre el centro tonal de G⁷: lo interpreta como un G⁷ alterado o está haciendo una sustitución de tritono, en el compás 12 utiliza un bemol 9 sobre el Gm⁷ que tampoco es una nota diatónica.

Ejemplo musical 76. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)



Ejemplo auditivo 76. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.76. Se citan los compases 24–31, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. En el compás 26 interpreta una súper imposición armónica al ejecutar una triada de Eb sobre G7; es posible interpretarlo como una triada a partir de la trecena bemol, que son notas adecuadas al contexto de G7alt, en el compás 30 termina la frase en la oncena #, siendo el centro tonal Fma7 en este caso el cuarto grado mayor.

Ejemplo musical 77. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)



descendente de Ebmi7 sobre Dmi7, que lo resuelve medio tono abajo quedando en Dmi7 y termina en la quinta de G7, en el último compás se puede apreciar el uso de secuencias melódicas.

Ejemplo musical 79. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)



Ejemplo auditivo 79. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.79. Se citan los compases 41–44, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Nuevamente en el compás 42 ejecuta un bemol 9 dentro de un acorde Ami7.

Ejemplo musical 80. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)



Ejemplo auditivo 80. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.80. Se citan los compases 49–55, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Se puede apreciar en el primer y segundo compás como dispone de la escala de tonos enteros en dos centros tonales diferentes, en los compases 53 y 54 hace alusión a la (#11) dentro de D7.

Ejemplo musical 81. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)

**Ejemplo auditivo 81. Composición “Tenor Conclave”.**(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.81. Se citan los compases 65–71, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 66 utiliza el bemol 13 en G7 y en el compás 68, nuevamente en G7 utiliza la novena #; estas dos notas son las únicas que no son diatónicas a estos centros tonales, dentro de toda esta idea musical.

Ejemplo musical 82. Composición “Tenor Conclave”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2014)

**Ejemplo auditivo 82. Composición “Tenor Conclave”.**(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.82. Se citan los compases 85–91, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. En los compases 89 y 90 utiliza triadas diatónicas descendentes, con una aproximación cromática ascendente como primera nota de cada cuatro y a la vez se convierten en secuencias melódicas.

Análisis de la composición “Bob’s Boys”, ejecutada por Hank Mobley y de su propia autoría (allmusic)¹⁴.

Ejemplo musical 83. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 83. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.83. Se citan los compases 1–7, los dos primeros compases son el Break para entrar al solo en el tercer compás, se puede apreciar un Voice Leading claro y conciso; en el segundo compás hace alusión a la escala disminuida para dominantes (medio tono – tono) dentro de D7 al utilizar el bemol y # 9.

Ejemplo musical 84. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 84. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.84. Se citan los compases 11–15, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 12 utiliza en D7 el bemol 9 y bemol 13

¹⁴ Idem.

como si resolviera a un Gmi7, pero resuelve a Bmi7 el tercer grado menor del centro tonal; después sustituye a E7 con Bbmi7 -sustitución de tritono- por ello convierte este ejemplo en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 85. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 85. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.85. Se citan los compases 23–25, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compas 24 en D7; se observa con claridad una súper imposición armónica, utilizando notas que pertenecen a la escala Alterada, tales como el bemol y # 9, también la trecena 13.

Ejemplo musical 86. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 86. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.86. Se citan los compases 29–37; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 34 utiliza una séptima mayor dentro del contexto armónico de Bbmi7.

Ejemplo musical 87. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 87. Composición “Bob’s Boys”.**

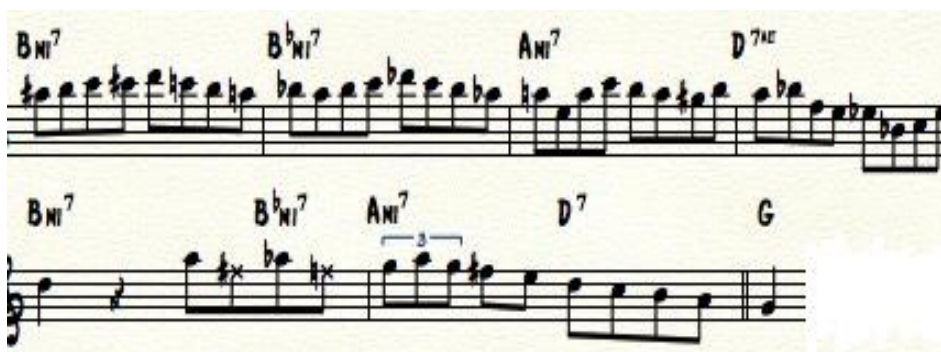
(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.87. Se citan los compases 41 al 43; se puede apreciar en el compás 42 como utiliza un extracto de la escala alterada tomando las notas, sostenido 11 y desciende diatónicamente hasta la séptima bemol. Nuevamente se puede observar como ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 88. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 88. Composición “Bob’s Boys”.**

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.88. Se citan los compases 45–51; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 45 utiliza un cromatismo a partir de la

séptima mayor dentro de Bmi7 hasta llegar a la tercera menor, y utiliza nuevamente una séptima mayor en el compás 47 con centro tonal de Ami7.

A continuación se analizará la improvisación de John Coltrane en la composición “Bob’s Boys”, del disco *Tenor Conclave*, ya los datos de esta grabación se argumentaron anteriormente.

Ejemplo musical 89. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 89. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.89. Se citan los compases 6–11, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Coltrane ejecuta una secuencia melódica casi idéntica en el compás seis y la repite en el compás ocho, nuevamente en el compás ocho resuelve a la séptima mayor con centro tonal Bbm7.

Ejemplo musical 90. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 90. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.90. Se citan los compases 21–23, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en los dos primeros compases usa una secuencia melódica por terceras diatónicas.

Ejemplo musical 91. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 91. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.91. Se citan los compases 31–35; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, a partir del compás 32 ejecuta una secuencia melódica que va descendiendo cromáticamente desde Bmi7, Bbmi7, Ami7 y termina en Gma7, también en el compás 32 utiliza un retardo de la secuencia melódica de Bmi7 sobre el centro tonal que en este compás es Bbmi7 y lo toca perfectamente en la segunda mitad de dicho compás.

Ejemplo musical 92. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 92. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.92. Se citan los compases 44–47, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 45 refleja el sonido de la escala menor melódica sobre Am⁷, pero en la última nota de dicho compás resuelve a la séptima menor.

Ejemplo musical 93. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 93. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.93. Se citan los compases 51–54, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 52 ejecuta una secuencia melódica que la repite en dos ocasiones en el mismo compás.

Ejemplo musical 94. Composición “Bob Boys”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 94. Composición “Bob’s Boys”.

(Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige)





- Ejemplo No.94. Se citan los compases 57–61; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; se observa nuevamente la influencia Parkeriana al comenzar el arpeggio con una aproximación cromática a la quinta del arpeggio; en el compás 60 dentro de Ami7 utiliza la novena bemol, esta es una nota completamente afuera del contexto tonal.

Análisis de la composición “Weejah”.

A esta composición también se le conoce con el título alterno, “Weejah”, del compositor Elmo Hope (DISCOGRAPHY J-DISC). La misma fue grabada en el disco *Informal Jazz* de Elmo Hope para el sello discográfico Prestige, el 7 de mayo de 1956, en Hackensack, en la ciudad de New Jersey en el estudio de Rudy Van Gelder; los músicos que intervinieron en esta grabación fueron:

- Donald Byrd, trompeta
- John Coltrane y Hank Mobley, saxofón tenor
- Elmo Hope, piano
- Paul Chambers, bajo
- Philly Joe Jones, batería (JAZZDISCO.org, 2001).

La estructura armónica de esta composición es una forma canción de 32 compases en Fa mayor concierto, un “Contrafact” a partir de la composición “Confirmation” de Charlie Parker.

Primero debemos explicar qué es un “contrafact”; básicamente consiste en tomar los cambios armónicos de una composición ya celebre y hacer una nueva melodía sobre esta armonía ya existente; la evolución del Jazz se ha beneficiado inmensamente debido a esta forma de componer a través de los años (Mwamba).

Análisis de la improvisación de Hank Mobley en la composición “Weejah”.

Ejemplo musical 95. Composición “Weejah”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 95. Composición “Weejah”.**

(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.95. Se citan los compases 5–10, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 7 se puede apreciar que Mobley hace una sustitución de tritono sobre los cambios armónicos establecidos súper imponiendo Ebmi7–Ab7, para resolver a G ma7, cuando los cambios originales deberían ser Ami7–D7.

Ejemplo musical 96. Composición “Weejah”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 96. Composición “Weejah”.**

(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.96. Se citan los compases 12–16, se puede observar el manejo del Voice Leading; en el compás 14 se aprecia además, como utiliza la escala dominante bemol 9 y bemol 13 dentro de E7, para resolver a Ami7.

Ejemplo musical 97. Composición “Weejah”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 97. Composición “Weejah”.

(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.97. Se citan los compases 21–25, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, ejecutando un sinnúmero de aproximaciones cromáticas del estilo BeBop.

Ejemplo musical 98. Composición “Weejah”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)



Ejemplo auditivo 98. Composición “Weejah”.

(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.98. Se citan los compases 33–40, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el último compás se observa una súper imposición armónica donde generaliza todo ese compás usando Ab7 con la oncena #.

Ejemplo musical 99. Composición “Weejah”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 99. Composición “Weejah”.**

(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.99. Se citan los compases 41–48; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 43 interpreta una secuencia melódica que va descendiendo cromáticamente y a la vez, se convierte en sustitución de tritono, Eb sobre A, pero en este caso utiliza un Ebmi7 en vez de dominante y utiliza la oncena # sobre G, también en los compases 46 y 47 sustituye el centro tonal de E7 por Bb7 y D7 por Ab7, resolviendo en el compas 48 a G ma7, con todas estas sustituciones de tritono.

Ejemplo musical 100. Composición “Weejah”.

(Fuente: Partitura de Gary Campbell, 1989, ed. 2015 Francisco Lara)

**Ejemplo auditivo 100. Composición “Weejah”.**

(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.100. Se citan los compases 53–65, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 53 hace alusión a “Cry Me a River Lick”, sobre una escala Alterada a partir de bemol 13 del centro tonal; en este caso F7, en el compás 56 utiliza la escala de D7 bemol 9 y bemol 13.

Análisis de la improvisación de Coltrane sobre la composición “Weejah”¹⁵

Ejemplo musical 101. Composición “Weejah”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 101. Composición “Weejah”.

(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)



- Ejemplo No.101. Se citan los compases 1–5, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading de una manera clara y precisa; en el primer compás trata de plasmar una secuencia melódica sobre la triada de G mayor.

¹⁵ La información concerniente a dicha grabación está detallada en la página 72.

Ejemplo musical 102. Composición “Weejah”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 102. Composición “Weejah”.**(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.102. Se citan los compases 17–20; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, este es un patrón de ii-7/V7/Imaj7, al que hace alusión Coltrane, en el compás 18 ejecuta un cromatismo en el cual utiliza notas fuera del contexto tonal y repite lo mismo en el compás 19.

Ejemplo musical 103. Composición “Weejah”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 103. Composición “Weejah”.**(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.103. Se citan los compases 21–22, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; es una secuencia melódica diatónica que obedece al centro tonal, en este caso puede ser C#m7 o F7 en los dos compases.

Ejemplo musical 104. Composición “Weejah”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 104. Composición “Weejah”.**(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.104. Se citan los compases 32–39, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 33 comienza un cromatismo sobre la tercera menor para resolver a la quinta y en el compás 36 y hace alusión a la escala de D menor melódica sobre Dm7.

Ejemplo musical 105. Composición “Weejah”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 105. Composición “Weejah”.**(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.105. Se citan los compases 40–44, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, a partir del compás 42 ejecuta una secuencia melódica diatónica; en este caso a los centros tonales de F#m7, Em7 y Dm7, respectivamente.

Ejemplo musical 106. Composición “Weejah”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 106. Composición “Weejah”.**(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.106. Se citan los compases 50–55, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el compás 54 utiliza el bemol 9 dentro del contexto tonal F7 y en el siguiente compás, utiliza notas como el # y bemol 9, notas que están completamente fuera del contexto tonal, en este caso Bb ma7 y resuelve al bemol 9, planteando de esta manera su tendencia a la sonoridad (Out Side).

Ejemplo musical 107. Composición “Weejah”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 107. Composición “Weejah”.**(Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige)

- Ejemplo No.107. Se citan los compases 59–65, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 63 utiliza el bemol 13 dentro del centro tonal D7, fuera del contexto tonal.



Como conclusión de lo analizado hasta el momento, podemos hacer referencia a ciertos rasgos en la improvisación de Mobley y Coltrane que podrían ser característicos o identificables de sus estilos; estas características se detallan a continuación:

Rasgos característicos e identificables de la improvisación		
Autor	Característica	Resultado
Hank Mobley	Break	Ejemplos 65 y 83
Hank Mobley	Referencia melódica	“Cry me a river”, lick ejemplo 100.
Hank Mobley	Voice Leading Perfecto	Ejemplos 66, 68 y 83.
John Coltrane	Voice Leading Perfecto	Ejemplos 73 y 77.
Hank Mobley	Súper Imposiciones Armónicas	Ejemplos 66, 68, 71, 83, 84, 85, 87, 88, 95, 98 y 100.
John Coltrane	Súper Imposiciones Armónicas	Ejemplos 75 y 78.
Hank Mobley	Súper Imposiciones Armónicas (alusión a escalas)	Ejemplos 83 (alusión a la escala disminuida), 85 y 87 (alusión a la escala alterada), ejemplos 96 y 100 (alusión a la escala dominante bemol 9 y bemol 13).
John Coltrane	Súper Imposiciones Armónicas (alusión a escalas)	Ejemplo 80: hace alusión a la escala de tonos enteros y Lidio Flat 7.
Hank Mobley	Secuencias Melódicas	Ejemplos 69, 72 y 99.
John Coltrane	Secuencias Melódicas	Ejemplos 78, 82, 89, 90, 91, 93, 101, 103 y 105.
John Coltrane	Sonoridad (Out Side)	Ejemplos 74 y 106.



Teniendo en cuenta los ejemplos anteriormente expuestos, podemos llegar a la conclusión de que Mobley es más respetuoso de la armonía, realizando algunas súper imposiciones armónicas; haciendo mucho énfasis en el uso de tritono, pero sin salirse de la armonía.

Coltrane usa secuencias melódicas casi todo el tiempo y generalmente, interpreta notas fuera de la armonía, también planteando la sonoridad (Out Side) en dos ejemplos, ya que está más influenciado hacia esta vertiente del Avant Garde. Se puede establecer que el Voice Leading de Mobley es más claro y coherente al contexto armónico pre-existente.



CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LAS TRANSCRIPCIONES REALIZADAS EN ESTA INVESTIGACIÓN

2.1 Análisis de la obra estilística. Primer periodo

En esta investigación usaremos la cronología propuesta por Rusell como marco para el trabajo en este último capítulo; está estructurada de la siguiente manera:

Período I. 1953-1958: se analizarán los siguientes discos: *Max Roach* 1953, *Two Tenors* 1956, *Tenor Conclave* 1956, *Art Blakey And Jazz Messengers* 1956, *Hank Mobley Quintet* 1957 y *Peckin' Time* 1958; quedan por analizar, *Max Roach* 1953, *Hank Mobley Quintet* 1957 y *Peckin' Time* 1958).

Período II. 1960–1963: *Soul Station* 1960, *Roll Call* 1960, *Workout* 1961 y *No Room For Squares* 1963.

Período III. 1963-1966: *Straight no Filter* 1963, *A Caddy for Daddy* 1965, *Dippin'* 1965 y *A Slice of the Top* 1966.

Período IV. 1970–1980: *Thinking of Home* 1970, *Breakthrough! The Cedar Walton/ Hank Mobley Quintet* 1972 y *Tete Monteliu I Wanna Talk About You* 1980.

El análisis de la discografía seleccionada de Hank Mobley se ha realizado a partir de un enfoque epistemológico cualitativo, centrado en la interpretación estilística - una de las modernas posturas de investigación musicológica- mediante la redefinición del término “análisis musical”, empleado para ello la partitura o al menos, la representación sonora que esta proyecta; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación, o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. De ese modo, se sustentan los criterios de transcripción, edición crítica y abordaje analítico. Este proceder nos conduce a contextualizar su producción dentro de una perspectiva interpretativa hermenéutica debido al creciente interés de los estudios del contexto.

A partir de este criterio, la obra musical puede ser concebida como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino en su devenir a lo largo del tiempo (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2011).



Desde el enfoque que nos ocupó en esta investigación, debimos recurrir en las dos primeras etapas a la reconstrucción estructural del objeto musical a través de la transcripción y a su contextualización, desde las fuentes documentales del contexto.

El "análisis crítico" asumido, dado su interdisciplinariedad, se ha dirigido a descubrir los principios que rigen los estilos y las estructuras musicales, según las ideas de "expectativa" e "implicación", elaborando una interpretación más amplia en la que conjuga historia, teoría y análisis (Meyer, 1996). Para este proceso se ha tenido en cuenta, la fuente primaria brindada por el intérprete a través de sus declaraciones en la entrevista realizada por John Litweiler en 1973.

Para este fin hemos empleado diversas técnicas: la comparativa, para el análisis del estilo interpretativo de Hank Mobley con otro saxofonista de la época, John Coltrane; la Teoría fundamentada y formal mediante la cual se aborda el jazz como género musical y el análisis interpretativo de la improvisación dentro de este género a partir de las fuentes primarias que se relacionan en la justificación de esta tesis.

- Análisis correspondiente al primer período

Disco: *Max Roach Quartet*, grabado para el sello discográfico, Original Jazz Classics (OJC 202); existen dos agrupaciones diferentes conformadas en el disco, en la primera intervienen los siguientes músicos:

- Idrees Sulieman, trompeta
- Leon Comegys, trombón
- Gigi Gryce, flauta y saxofón alto
- Hank Mobley, saxofón tenor
- Walter Davis Jr., piano
- Franklin Skeete, bajo
- Max Roach en el batería.

Este disco fue grabado en ciudad de New York, el 10 de abril de 1953. Las composiciones que se grabaron ese día constan:

- A105 Orientation
- B105 Mobleyzation
- A106 Glow Worm

- B106 Sfax

La segunda agrupación que grabó el disco, estuvo conformada por los siguientes músicos:

- Hank Mobley, saxofón tenor
- Walter Davis Jr., piano
- Franklin Skeete, bajo
- Max Roach en la batería

El disco fue grabado en la ciudad de New York, el 21 de abril de 1953; incluye las siguientes composiciones:

- RM502 Just One Of Those Things
- RM503 Cou-Manchi-Cou
- RM504 Kismet
- RM505 Chi-chi
- RM506 I'm A Fool To Want You (JAZZDISCO.org, 2001).

A continuación se analizará la improvisación de Hank Mobley en la composición “Cou-Manchi-Cou” de Max Roach (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición está basada en 12 compases en C menor concierto, en la cual Mobley hace tres coros de improvisación; analizaremos seguidamente, su Voice Leading:

Ejemplo musical 108. Composición “Cou-Manchi-Cou”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Auditivo 108. Composición “Cou - Manchi - Cou”.

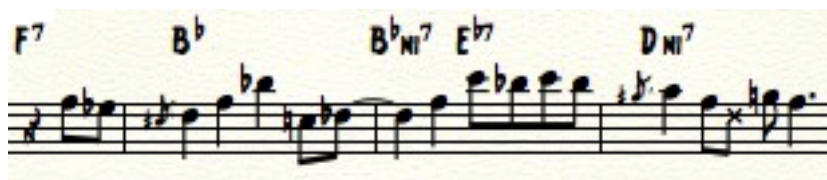
(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.108. Se citan los compases 73–74, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading y se observa la influencia Parkeriana al interpretar el mismo motivo melódico ejecutado por Parker en sus solos.

Ejemplo musical 109. Composición “Cou-Manchi-Cou”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 109. Composición “Cou - Manchi - Cou”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.109. Se citan los compases 80–83, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading y se observa como hace una secuencia melódica en el compás 81 con centro tonal Bb mayor y repite la misma idea en Bb menor para resolverla en el compás 82, comenzando siempre en la tercera haciendo la triada en ambos casos.

Ejemplo musical 110. Composición “Cou-Manchi-Cou”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 110. Composición “Cou - Manchi - Cou”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No. 110. Se citan los compases 84–89, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, realiza una secuencia armónica en el compás 85, que

resuelve a la oncena # en el compás 86. En el compás 88 realiza una súper imposición armónica al adelantar el D menor dentro del centro tonal de A7 y logra una sonoridad Blues dentro de este contexto.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición **“Just One of Those Things”** de Cole Porter (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición tiene forma AABA de 64 compases y está en Eb mayor concierto.

Ejemplo musical 111. Composición “Just One of Those Things”

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 111. Composición “Just One of Those Things”

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.111. Se citan los compases 133–136, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, puede observarse nuevamente la influencia Parkeriana al incluir la melodía de Parker’s Mood en este ejemplo, se puede encontrar esta referencia en el Omnibook página 134, en los dos primeros compases.

Ejemplo musical 112. Composición “Just One of Those Things”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 112. Composición “Just One of Those Things”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.112. Se citan los compases 150–152; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los tres compases utiliza la triada de F mayor sobre los tres centros tonales.

Ejemplo musical 113. Composición “Just One of Those Things”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 113. Composición “Just One of Those Things”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.113. Se citan los compases 158–160, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, y el uso de la secuencia melódica, la cual va obedeciendo a la armonía.

A continuación se incluirán dos ejemplos de Voice Leading, considerados adecuados para los propósitos de esta investigación.

Ejemplo musical 114. Composición “Just One of Those Things”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 114. Composición “Just One of Those Things”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.114. Se citan los compases 49–54; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, utiliza la triada mayor de G y la extiende hasta el cuarto compás, en el cual el centro tonal es F#mi(b5) para resolver cómodamente a la tercera de B7 en el siguiente compás, continúa al siguiente compás Emi7 y termina en la sexta.

Ejemplo musical 115. Composición “Just One of Those Things”

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 115. Composición “Just One of Those Things”

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.115. Se citan los compases 179–82, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el primer compás utiliza la # 11 dentro del centro tonal G ma7 y en el tercer compás hace una alusión perfecta al bemol 9 como un arpeggio disminuido de súper estructura de F#dism7 dentro de B7, para resolver a la raíz en el último compás.

Análisis de la improvisación de Mobley dentro de la composición “The Glow Worm” de Paul Lincke/Johnny Mercer (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 16 compases y está en C mayor concierto.

Ejemplo musical 116. Composición “The Glow Worm”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 116.** Composición “The Glow Worm”.(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)

- Ejemplo No.116. Se citan los compases 25–27; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. En el primer compas se observa como utiliza una escala por tonos enteros haciendo una súper imposición armónica, si se omite la treceña bemol en el primer compás todas las notas que caen en tiempo, pertenecen a las notas del acorde logrando así un Voice Leading perfecto, nuevamente.

Ejemplo musical 117. Composición “The Glow Worm”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 117.** Composición “The Glow Worm”.(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)

- Ejemplo No.117. Se citan los compases 34–38, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; se puede observar una secuencia melódica en los dos primeros compases con las notas A, C#, F#, A, dentro del centro tonal D mayor y en el segundo compás G, B, E, G, dentro del centro tonal A7. Mobley desarrolla un fluido vocabulario con algunas aproximaciones diatónicas y cromáticas, y en el tercer compás desciende utilizando la escala Bebop para dominantes.

Ejemplo musical 118. Composición “The Glow Worm”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 118. Composición “The Glow Worm”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.118. Se citan los compases 42–45, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el tercer compás con centro tonal en A7 utiliza las notas C, Bb, que se puede interpretar como una súper imposición armónica, al utilizar la # y bemol 9, para las escalas alterada o disminuido auxiliar para dominantes.

Ejemplo musical 119. Composición “The Glow Worm”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 119. Composición “The Glow Worm”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.119. Se citan los compases 47–50; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los dos primeros compases utiliza la escala Blues fuera del contexto tonal y se puede interpretar como una súper imposición armónica. Mobley pensó los dos primeros compases como D menor y los dos últimos como D mayor.

Ejemplo musical 120. Composición “The Glow Worm”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 120.** Composición “The Glow Worm”.(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)

- Ejemplo No.120. Se citan los compases 97–102, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente utiliza una secuencia melódica con las notas; B, D, B, A dentro del centro tonal D mayor y en A7 usa A, C#, A, G, G, B, G, E, utilizando algunas aproximaciones cromáticas, logrando así una excelente sonoridad.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su autoría “Mobleyzation” (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es un Blues mayor de 12 compases en Bb concierto; en él Mobley improvisa dos coros.

Ejemplo musical 121. Composición “Mobleyzation”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 121.** Composición “Mobleyzation”.(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)

- Ejemplo No.121. Se citan los compases 8–11, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en el tercer compás utiliza notas fuera del contexto

armónico y se le puede tomar como una súper imposición armónica, utiliza notas como #11, # y bemol 9 como parte de la escala disminuida auxiliar para dominantes.

Ejemplo musical 122. Composición “Mobleyzation”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 122. Composición “Mobleyzation”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.122. Se citan los compases 20–24, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el compás 21 utiliza un Line Cliché y en el siguiente compás utiliza notas referente a la escala disminuida auxiliar para dominantes (medio tono – tono), en este caso dentro de G7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Chi-Chi” de Charlie Parker (DISCOGRAPHY J-DISC).

La estructura armónica de esta composición es un Blues mayor en Ab concierto, pero en este caso, Mobley decide interpretarlo en Eb mayor; es decir, toca las mismas notas del saxofón alto pero en el saxofón tenor, no lo transpone como se hace comúnmente.

Ejemplo musical 123. Composición “Chi - Chi”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)



Ejemplo auditivo 123. Composición “Chi - Chi”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



• Ejemplo No.123. Se citan los compases 33–37; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente hace referencia a la sonoridad Blues en un contexto mayor en los tres primeros compases y utiliza una secuencia melódica en el compás 36 dentro de F7 con el arpeggio de Ami7, y repite lo mismo medio tono abajo, dentro del contexto de D7 pero usando el arpeggio de G#mi7; esto se convierte en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 124. Composición “Chi - Chi”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 124. Composición “Chi - Chi”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



• Ejemplo No.124. Se citan los compases 50–52, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley utiliza nuevamente una súper imposición armónica al ejecutar notas referentes a la escala disminuida auxiliar para dominantes (medio tono – tono); en este caso el centro tonal es C7.

Análisis de la composición “Kismet” de Hank Mobley (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es AABA, cada A tiene 16 compases, la B tiene ocho; es decir, la forma completa es de 56 compases y el centro tonal de la composición es Bb menor concierto.

Ejemplo musical 125. Composición “Kismet”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 125. Composición “Kismet”.**

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.125. Se citan los compases 58–62; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley emplea astutamente la triada menor de C y en el tercer compás utiliza la triada disminuida de C dentro de D7 que queda muy bien, resolviendo en el siguiente compás a C que no concuerda en el contexto tonal de G#mi7 pero suena bien por toda la idea lograda anteriormente.

Ejemplo musical 126. Composición “Kismet”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 126. Composición “Kismet”.**

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)

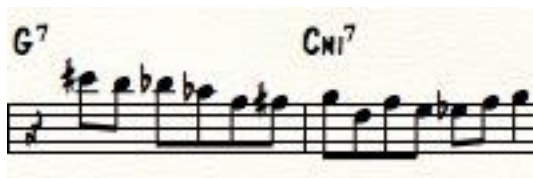


- Ejemplo No.126. Se citan los compases 67–68, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley utiliza astutamente la escala Blues dentro de un contexto armónico completamente diferente, y esto a su vez se convierte en una súper imposición armónica.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Orientation” de su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es un Blues menor tradicional de 12 compases, en F concierto en el cual Mobley hace dos coros de solo.

Ejemplo musical 127. Composición “Orientation”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 127. Composición “Orientation”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.127. Se citan los compases 16–17; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley utiliza nuevamente las notas referentes a las escalas, en este caso Alterada o disminuida auxiliar para dominantes (medio tono), convirtiéndose así en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 128. Composición “Orientation”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 128. Composición “Orientation”.

(Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*)



- Ejemplo No.128. Se citan los compases 20–25, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley utiliza una secuencia melódica desde el centro tonal Eb7 y en el centro tonal de D7 desciende medio tono resolviendo a la 9



bemol; en el siguiente compás utiliza la séptima mayor dentro de un contexto de Gmi7 y en el penúltimo compás utiliza una súper imposición armónica al utilizar la escala dominante bemol 9, bemol 13; el D7 del penúltimo compás se le agregó en esta investigación para demostrar esta explicación; a partir del compás 23 el centro tonal es Gmi7 todo el tiempo hasta el final.

Seguidamente, pasaremos a analizar el disco *Hank Mobley Quintet* grabado en la ciudad de Hackensack, New Jersey en el estudio de Rudy Van Gelder, el 8 de marzo de 1957 para el sello discográfico Blue Note (BLP 1550), también aparece como Blue Note (CDP 7 46816 2) y como parte de Mosaico (MQ10-181, MD6-181.)

Los músicos que participan en esta grabación son los siguientes:

- Art Farmer, trompeta
- Hank Mobley, saxofón tenor
- Horace Silver, piano
- Doug Watkins, bajo
- Art Blakey en la batería.

Las composiciones que interpretan son:

- Tk.1 Wham And They're Off
- Tk.6 Funk In Deep Freeze
- Tk. 7 Startin' From Scratch
- Tk. 8 Stellawise
- Tk. 9 Bass On Balls
- Tk. 10 Fin De L'affaire (End Of The Affair) (JAZZDISCO.org, 2001).

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su propia autoría, "Wham And They're Off" (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 32 compases dividido en 16 y 16, pero de estos solo se toca la melodía escrita en los primeros ocho y se improvisa en los ocho siguientes. Está en Bb mayor concierto.

Ejemplo musical 129. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 129.** Composición “Wham And They’re Off”.(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.129. Se citan los compases 31–35, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading y observemos que es un Voice Leading perfecto, todas las notas que corresponden al beat son notas de la escala, la última nota es el bemol 5 de Bmi7, pero se puede entender que está pensando toda la frase como Cma7.

Ejemplo musical 130. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 130.** Composición “Wham And They’re Off”.(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.130. Se citan los compases 51–55; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading y además, observarse que es un Voice Leading perfecto: los tres primeros compases construye un Voice Leading perfecto, en el tercer compás hace una secuencia melódica con las notas A, C, B, D, en el cuarto compás excluye el centro tonal Abmi7, solo piensa en Ami7 y Gmi7 haciendo una anticipación del último compás.

Ejemplo musical 131. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 131. Composición “Wham And They’re Off”.**

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.131. Se citan los compases 64–67, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; nuevamente está presente la influencia Parkeriana y el Voice Leading es perfecto, en cada beat hace alusión a tonos del acorde o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 132. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 132. Composición “Wham And They’re Off”.**

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.132. Se citan los compases 64–67, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente vuelve a ejecutar un Voice Leading perfecto; en cada beat hace alusión a tonos del acorde o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 133. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 133.** Composición “Wham And They’re Off”.(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.133. Se citan los compases 79–83, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, a partir del tercer compás ejecuta una secuencia melódica de triadas diatónicas referentes al centro tonal de Cma7.

Ejemplo musical 134. Composición “Wham And They’re Off”

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 134.** Composición “Wham And They’re Off”.(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.134. Se citan los compases 88–90, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el primer compás ejecuta una súper imposición armónica al utilizar notas referentes a la escala disminuida auxiliar para dominantes.

Ejemplo musical 135. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 135. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.135. Se citan los compases 97–99; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, ejecuta una secuencia melódica en los dos primeros compases a la triada de Cma7 que repite en el último compás y repite la triada medio tono abajo en Bmi7.

Ejemplo musical 136. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 136. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.136. Se citan los compases 111–112, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los dos primeros compases ejecuta una súper imposición armónica al usar una escala de tonos enteros en los dos centros tonales Dmi7 y G7, en este caso la escala pertenece al centro tonal de G7.

Ejemplo musical 137. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 137. Composición “Wham And They’re Off”.**

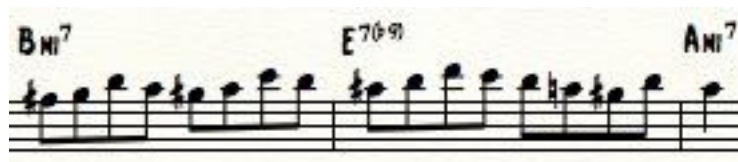
(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.137. Se citan los compases 115–118, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el segundo compás utiliza las notas referentes a la escala dominante bemol 9, bemol 13, para resolver a Am7, en el siguiente compás utiliza una secuencia melódica por terceras melódicas, también ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 138. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 138. Composición “Wham And They’re Off”.**

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.138. Se citan los compases 131–133, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en los dos primeros compases ejecuta una secuencia melódica por terceras diatónicas con base en las notas G, B, A, C, B, D.

Ejemplo musical 139. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 139. Composición “Wham And They’re Off”.**(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.139. Se citan los compases 142–144, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en este ejemplo existen dos particularidades: una secuencia melódica y súper imposición armónica, en la primera ejecuta un motivo melódico –conocida actualmente como el (Bebop lick) –; David Baker lo explica en su libro *How to play Bebop*, este motivo melódico lo ejecuta dentro del contexto de G7 y como súper imposición armónica el mismo motivo esta en la ultima parte desde la #9, 9 y bemol 9.

Ejemplo musical 140. Composición “Wham And They’re Off”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 140. Composición “Wham And They’re Off”.**(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.140. Se citan los compases 195–197, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Este es otro ejemplo de Voice Leading perfecto, cada nota que cae en beat, es una nota de la escala, también constituye un patrón más, entre los miles de patrones a los cuales los jazzistas copian para hacer de él su

vocabulario; en este caso, un II-7/V7/Imaj7. Práctica que se ejecuta y se seguirá haciendo en el Jazz.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su autoría, “Fin De L’Affaire” (DISCOGRAPHY J-DISC). Esta composición es una balada, su estructura armónica es una forma canción AABA de 32 compases. La melodía interpretada por Mobley es improvisada casi en su totalidad.

Ejemplo musical 141. Composición “Fin De L’Affaire”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 141. Composición “Fin De L’Affaire”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



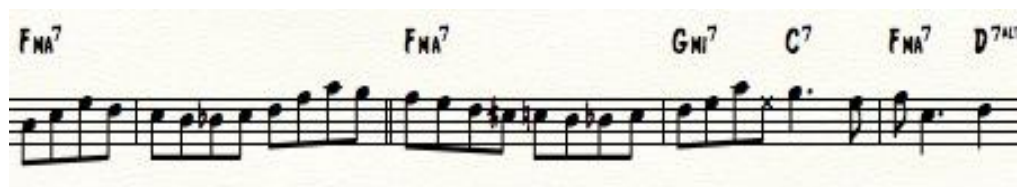
- Ejemplo No.141. Se cita el compás 96; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, este es un caso muy particular ya que emplea diferentes escalas dentro del acorde de Eb7, la segunda nota. A natural da a entender que está simulando un Lidio Flat7, también en el cuarto beat la segunda nota utiliza una novena bemol y después utiliza una novena sostenida, como parte de la cadencia, utiliza este mix de escalas, por así decirlo, dentro del centro tonal Eb7.

Este ha sido el único ejemplo escogido, ya que en esta balada Mobley toca solamente las melodías de entrada y de salida, las improvisaciones en esta composición las ejecutan la trompeta y el piano.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su autoría “Startin’ From Scratch” (DISCOGRAPHY J-DISC). Esta composición está en Eb mayor concierto, nuevamente la estructura armónica de esta canción es de 32 compases AABA.

Ejemplo musical 142. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 142. Composición “Startin’ From Scratch”.**

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.142. Se cita el compás 32-36, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente es un ejemplo de un Voice Leading perfecto, todas las notas que caen en beat pertenecen a tonos de la escala o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 143. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 143. Composición “Startin’ From Scratch”.**

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.143. Se cita el compás 41-43, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, esta es una secuencia melódica sobre la triada de F mayor, adornada cada nota de la triada por medio tono por debajo de cada una de estas notas.

Ejemplo musical 144. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 144. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.144. Se citan los compases 60–64, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente este es un ejemplo de Voice Leading perfecto, cada nota que cae en beat es nota del acorde o tensión disponible.

Ejemplo musical 145. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 145. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.145. Se citan los compases 76–78, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en el primer compás utiliza notas de la escala alterada como la novena bemol y la oncenena #, en el siguiente compás utiliza la novena bemol dentro de C7.

Ejemplo musical 146. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 146. Composición “Startin’ From Scratch”.**(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.146. Se citan los compases 93–96, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto, cada nota que cae en beat pertenece a los tonos del acorde o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 147. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 147. Composición “Startin’ From Scratch”.**(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)

- Ejemplo No.147. Se citan los compases 106–108, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, acá Mobley utiliza una secuencia diatónica y a partir del segundo compás la desarrolla por terceras, todo en base al centro tonal de F mayor.

Ejemplo musical 148. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 148. Composición “Startin’ From Scratch”.**

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.148. Se citan los compases 108–110, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente ejecuta una serie de secuencias por terceras, todas diatónicas a F mayor, en el segundo compás ejecuta una súper imposición armónica al tocar el bemol y sostenido nueve dentro de G7.

Ejemplo musical 149. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 149. Composición “Startin’ From Scratch”.**

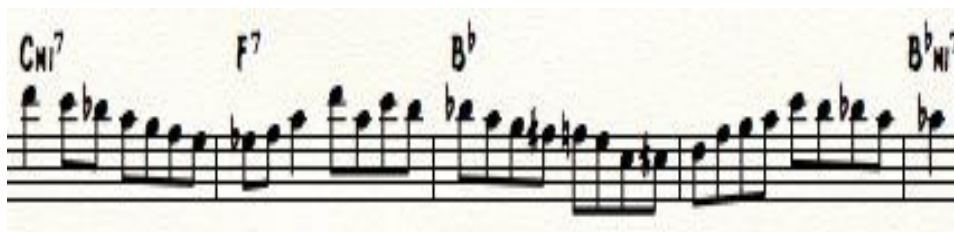
(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.149. Se citan los compases 124–127, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto, cada nota que cae en beat pertenece a los tonos del acorde o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 150. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 150.** Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.150. Se citan los compases 147–151, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto, cada nota que cae en beat pertenece a los tonos del acorde o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 151. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 151.** Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.151. Se citan los compases 179–182 en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en esta ocasión ejecuta una secuencia melódica descendente, en el segundo compás ejecuta una súper imposición armónica al tocar el # y bemol nueve dentro del centro tonal, F7.

Ejemplo musical 152. Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 152.** Composición “Startin’ From Scratch”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.152. Se citan los compases 243–244; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, ejecuta una secuencia melódica que repite en el segundo compás, pero a la vez se convierte en una súper imposición armónica al tocarla con la sustitución de tritono de B7 sobre F7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su propia autoría “StellaWise” (allmusic.com). Esta composición está en F mayor concierto y nuevamente la estructura armónica pertenece a la forma canción AABA de 32 compases.

Ejemplo musical 153. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 153.** Composición “StellaWise”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.153. Se citan los compases 96–100, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, unido al vocabulario fluido de Mobley; utiliza bemol 9 en dominantes, también # 11, en el tercer compás ejecuta una súper imposición

armónica al utilizar notas de la escala alterada dentro de G7, también usa el bemol 9 en el último compás para el B7. En todo este pasaje ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 154. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 154. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.154. Se citan los compases 111–116, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley utiliza reiteradas veces el bemol 9 dentro de los dominantes, en el penúltimo compás se puede observar que lo generaliza pensando todo el compás como B7, exceptuando por el tercer compás, que en el F#m7(b5) ejecuta una quinta perfecta, este es otro ejemplo de Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 155. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 155. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.155. Se citan los compases 123–124; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; en este caso es una secuencia melódica pero en base a la primera nota que obedece al centro tonal de C mayor, por lo demás existen notas

que no pertenecen a los centros tonales, pero igualmente funciona al mantener el mismo orden y resolver al compás 125.

Ejemplo musical 156. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 156. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.156. Se citan los compases 127–130, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente ejecuta una secuencia melódica por terceras menores, con la particularidad de que siempre en los dominantes comienza con la novena bemol y pasa a la tercera de cada dominante, también en los dos primeros menores utiliza el movimiento de quinta a tercera menor, el último menor ejecuta la tercera menor y raíz. Este pasaje nuevamente es otro ejemplo de Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 157. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 157. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.157. Se citan los compases 147–149, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; este ejemplo es una secuencia melódica, diatónica a cada dominante, con la particularidad de que utiliza en los dominantes la novena # en vez de la tercera mayor en las dos ocasiones.

Ejemplo musical 158. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 158. Composición “StellaWise”.

(Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*)



- Ejemplo No.158. Se citan los compases 158–160, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, nuevamente Mobley ejecuta un pasaje con Voice Leading perfecto y también en los dos últimos compases ejecuta una secuencia melódica descendente.

Conclusión del LP *Hank Mobley Quintet*:

- Fue grabado en la ciudad de Hackensack, New Jersey en el estudio de Rudy Van Gelder, el 8 de marzo de 1957 para el sello discográfico Blue Note.
- Nuevamente Mobley utilizó la agrupación de quinteto, saxofón, trompeta y sección rítmica estándar, piano, contrabajo y batería.
- “Wham And They’re Off”: Esta composición es de su propia autoría. La estructura armónica de esta composición es de 32 compases dividido en 16 y 16, pero de estos se toca solo la melodía escrita en los primeros ocho y se improvisa en los ocho siguientes. Está en Bb mayor concierto.
- “Startin’ From Scratch”. Esta composición es de su autoría, está en Eb mayor concierto y la estructura armónica de esta canción es de 32 compases AABA.



- “Stellawise”. Esta composición es de su autoría, está en F mayor concierto y nuevamente la estructura armónica es forma canción AABA de 32 compases.

- “Fin De L’affaire” (End Of The Affair). Esta composición es de su autoría, es una balada, tiene nuevamente la estructura armónica AABA de 32 compases. La melodía interpretada por Mobley es improvisada casi en su totalidad.

Análisis del disco *Peckin’ Time*. Este disco fue grabado en el estudio de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Hackensack, New Jersey, el 9 de febrero de 1958; el mismo fue publicado un año más tarde con el sello discográfico Blue Note (BLP 1574), también aparece como Blue Note (CDP 7 81574 2).

Se citan entre los músicos que participan en esta grabación, los siguientes:

- Lee Morgan (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón tenor)
- Wynton Kelly (piano)
- Paul Chambers (contrabajo)
- Charlie Persip (batería).

Las composiciones que se grabaron se citan a continuación, (JAZZDISCO.org):

tk.3	“High And Flighty”
tk.5	“Stretchin' Out”
tk.6	“Peckin' Time”
tk.10	“Git-Go Blues”
tk.11	“Speak Low”

Todas las composiciones son de la autoría de Hank Mobley (allmusic.com), exceptuando “Speak Low” que es de Kurt Weill’s (DISCOGRAPHY J-DISC).

A continuación presentamos el análisis de la improvisación de Mobley en la composición “High And Flighty”; la estructura armónica de esta composición es una forma AABA de 32 compases en Bb concierto, Mobley improvisa por 3 Coros:

Ejemplo musical 159. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 159. Composición “High And Flighty”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.159. Se citan los compases 31–40; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; nuevamente Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, cada nota que cae en beat pertenece a los tonos del acorde o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 160. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 160. Composición “High And Flighty”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.160. Se citan los compases 42–44, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, Mobley ejecuta una secuencia melódica, generalizando estos tres compases en Fma7, y ejecuta la triada mayor siempre con una aproximación cromática descendente.

Ejemplo musical 161. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 161. Composición “High And Flighty”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



• Ejemplo No.161. Se citan los compases 58–61, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica al ejecutar la triada de Cma7, con una aproximación cromática ascendente hacia cada nota de la triada.

Ejemplo musical 162. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 162. Composición “High And Flighty”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



• Ejemplo No.162. Se citan los compases 75–79, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, exceptuando el primer beat, todos los demás son notas del acorde o tensiones disponibles; en el penúltimo compás ejecuta un arpeggio de súper estructura comenzando en la tercera mayor hasta la novena bemol y resolviendo a la séptima menor del acorde.

Ejemplo musical 163. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 163. Composición “High And Flighty”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.163. Se citan los compases 79–84; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una serie de súper imposiciones armónicas haciendo referencia a diferentes escalas, por ejemplo: Compás 80 escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13. Compás 81 escala Lidio Flat 7. Compás 82 escala Alterada.

Ejemplo musical 164. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 164. Composición “High And Flighty”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No. 164. Se citan los compases 90–94, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una generalización de la escala Blues sobre toda esta secuencia armónica referente a otro centro tonal y a la vez, se convierte en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 165. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 165. Composición “High And Flighty”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.165. Se citan los compases 100–104, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta dos secuencias melódicas; los primeros tres compases son una secuencia melódica diatónica y los últimos dos compases, otra secuencia melódica descendente pero por terceras diatónicas.

Ejemplo musical 166. Composición “High And Flighty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 166. Composición “High And Flighty”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.166. Se citan los compases 115–116; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta una secuencia melódica por terceras.

Análisis de la improvisación de Mobley, en la composición de su propia autoría, “Stretchin' Out” (allmusic.com). Esta composición tiene una forma canción AABA de 32 compases, en C mayor concierto.

Ejemplo musical 167. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 167. Composición “Stretchin' Out”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.167. Se citan los compases 25–26, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché desde la novena de menor que se convierte en la trecena del dominante.

Ejemplo musical 168. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 168. Composición “Stretchin' Out”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.168. Se citan los compases 275–282, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, Mobley interpreta un Voice Leading perfecto cada nota que cae en beat pertenece a los tonos del acorde o tensiones disponibles, exceptuando el quinto compás en el tercer beat que utiliza la novena bemol.

Ejemplo musical 169. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 169. Composición “Stretchin' Out”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.169. Se citan los compases 299–302; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta unas secuencias melódicas por terceras diatónicas a los centros tonales respectivos.

Ejemplo musical 170. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 170. Composición “Stretchin' Out”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.170. Se citan los compases 307–308, en él se puede apreciar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala de tonos enteros y a la vez es una anticipación y generalización al utilizar la escala desde el compás de F#mi 7(b5).

Ejemplo musical 171. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 171. Composición “Stretchin' Out”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.171. Se citan los compases 309–314, en este se puede apreciar el manejo del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto cada nota que cae en beat, pertenece a los tonos del acorde o tensiones disponibles. Ejecuta la misma salvedad del ejemplo 168.

Ejemplo musical 172. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 172. Composición “Stretchin' Out”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.172. Se citan los compases 315–317, en el se puede apreciar como interpreta el Voice Leading. Mobley ejecuta unas secuencias melódicas por terceras diatónicas en los centros tonales respectivos.

Ejemplo musical 173. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 173. Composición “Stretchin' Out”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.173. Se citan los compases 318–321, en el mismo se puede apreciar como dispone del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en dos ocasiones utiliza bemol nueve en el G7 y F7, también ejecuta secuencias melódicas por terceras menores cromáticas descendentes.

Ejemplo musical 174. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 174. Composición “Stretchin' Out”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.174. Se citan los compases 338–345, en el se puede apreciar como ejecuta el Voice Leading. Mobley interpreta este pasaje sobre la influencia Parkeriana. También es un pasaje de Voice Leading perfecto, exceptuando la novena bemol en el compás de Emi7 en el tercer beat.

Ejemplo musical 175. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 175. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.175. Se citan los compases 346–353, en él se puede apreciar el uso del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el compás 341 en el último beat toca el bemol nueve, al igual que en el siguiente compás interpreta el bemol nueve en el F7.

Ejemplo musical 176. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 176. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.176. Se citan los compases 371–380, en el mismo se puede observar como dispone del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el compás 372 ejecuta un arpeggio disminuido de súper estructura a partir de la tercera hasta el bemol nueve, en los compases 379 y 380 ejecuta una secuencia melódica sobre Dma7 # 5, convirtiéndose a su vez en una súper imposición armónica, el centro tonal de estos compases obedecen a Ami7 y D7.

Ejemplo musical 177. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 177. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.177. Se citan los compases 395–398, en este se puede apreciar el manejo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 178. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 178. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.178. Se citan los compases 505–507, puede apreciarse como interpreta el Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché desde la tercera menor del centro tonal en este caso Emi7.

Ejemplo musical 179. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 179. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.179. Se citan los compases 549–555, en el mismo se puede apreciar como dispone del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y en los dos primeros compases ejecuta una secuencia melódica.

Ejemplo musical 180. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 180. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.180. Se citan los compases 557–558, en este se puede observar como emplea el Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica.

Ejemplo musical 181. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 181. Composición “Stretchin' Out”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.181. Se citan los compases 564–568, en el podemos observar como utiliza el Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala de tonos enteros como centro B7, realizando además una generalización al comenzar en el compás anterior de F#m7(b5), también ejecuta en los dos últimos compases un Line Cliché.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su propia autoría que da nombre al disco “Peckin' Time” (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición, es una forma canción AABA, de 32 compases y está en Gma7 concierto.

Ejemplo musical 182. Composición “Peckin' Time”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 182. Composición “Peckin' Time”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.182. Se citan los compases 115–120; se puede apreciar el uso del Voice Leading. Mobley ejecuta en este pasaje un Voice Leading perfecto, en el primer compás llega a la novena bemol del dominante y en el penúltimo compás ejecuta una aproximación cromática desde el # 11, a la tercera para resolver a la raíz de Ama7 en el siguiente compás.

Ejemplo musical 183. Composición “Peckin' Time”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 183. Composición “Peckin' Time”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.183. Se citan los compases 175–184, en el se puede observar como dispone del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 184. Composición “Peckin' Time”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 184. Composición “Peckin' Time”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.184. Se citan los compases 185–191, en el se aprecia como interpreta el Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un pasaje con un Voice Leading perfecto, en el segundo compás en el tercer beat, ejecuta la bemol 13 y en el compás 189 en el cuarto beat ejecuta la séptima mayor dentro del centro tonal D^{mi}7.

Ejemplo musical 185. Composición “Peckin' Time”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 185. Composición “Peckin' Time”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.185. Se citan los compases 202–209, en el mismo se puede apreciar como dispone del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un pasaje con un Voice Leading perfecto.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Git–Go Blues”. Esta composición es de su propia autoría (allmusic.com); la estructura armónica es un Blues de 12 compases en F7 concierto, en la cual Mobley ejecuta 12 coros de solos, es decir 146 compases de improvisación.

Ejemplo musical 186. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 186. Composición “Git – Go Blues”.

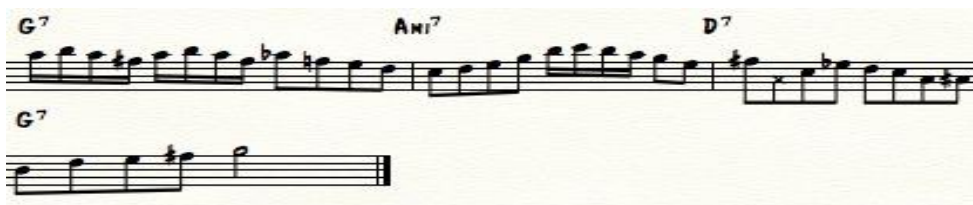
(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.186. Se citan los compases 4–43, en este se puede apreciar el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, interpretando en dos ocasiones el bemol nueve dentro del contexto tonal C7.

Ejemplo musical 187. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 187. Composición “Git – Go Blues”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.187. Se citan los compases 44–47, en él se puede apreciar la utilización del Voice Leading, Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, interpretando en dos ocasiones el bemol nueve dentro de los centros tonales de G7 y D7, también interpreta en tres ocasiones la séptima mayor dentro de un contexto dominante.

Ejemplo musical 188. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 188. Composición “Git – Go Blues”.**(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)

- Ejemplo No.188. Se citan los compases 46–53, en el mismo se puede apreciar la ejecución del Voice Leading. Mobley interpreta nuevamente un Voice Leading perfecto, dentro del contexto tonal ejecuta la novena # y la 13 bemol y dentro del contexto tonal C7, la 11 #.

Ejemplo musical 189. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 189. Composición “Git – Go Blues”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.189. Se citan los compases 46–53, en este se puede apreciar el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo referencia a la escala alterada dentro del contexto tonal G7.

Ejemplo musical 190. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 190. Composición “Git – Go Blues”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.190. Se citan los compases 66–71, en él se puede apreciar el manejo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto ejecutando una 13 bemol en el segundo compás.

Ejemplo musical 191. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 191. Composición “Git – Go Blues”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.191. Se citan los compases 73–77, en el mismo se puede apreciar la utilización del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y a la vez una súper imposición armónica, haciendo alusión a la escala disminuida auxiliar o alterada en el penúltimo compás.

Ejemplo musical 192. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 192. Composición “Git – Go Blues”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.192. Se citan los compases 85–89, en este se puede apreciar el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 193. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 193. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.193. Se citan los compases 92–95, en el mismo se puede apreciar la utilización del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y también una súper imposición armónica en el compás 94 al ejecutar una novena bemol y # dentro del contexto tonal de D7.

Ejemplo musical 194. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 194. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.194. Se citan los compases 96–100, en el se puede apreciar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y también un Line Cliché desde la trecena, después la trecena bemol y termina en la quinta perfecta.

Ejemplo musical 195. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 195. Composición “Git – Go Blues”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.195. Se citan los compases 104–105, puede apreciarse el manejo del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica y es a la vez, una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala alterada dentro del contexto tonal de G7.

-

Ejemplo musical 196. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 196. Composición “Git – Go Blues”.**

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.196. Se citan los compases 113–115, se puede apreciar el manejo del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica y es a la vez una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala disminuida de medio tono–tono para dominante, dentro del contexto tonal de C7.

Ejemplo musical 197. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 197. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.197. Se citan los compases 120–126, en este se puede apreciar la disposición del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala disminuida medio tono–tono para dominante dentro del contexto tonal de G7.

Ejemplo musical 198. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 198. Composición “Git – Go Blues”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.198. Se citan los compases 398–405, puede apreciarse la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Speak Low” de los compositores Kurt Weill y Ogden Nash (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición es ABA de 56 compases y esta en Fma7 concierto.

Ejemplo musical 199. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 199. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



- Ejemplo No.199. Se citan los compases 63–66, en él se puede apreciar el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en este caso los dos primeros compases son un Break, para los cuales Mobley poseía un instinto innato al escoger las notas y ritmos perfectos.

Ejemplo musical 200. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 200. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



• Ejemplo No.200. Se citan los compases 67–72, en este puede apreciarse la utilización del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, también un Line Cliché a partir de la séptima mayor dentro de $A\flat m7$ y termina en la tercera mayor en $D7$, además, en el mismo compás ejecuta el bemol y $\#9$ dentro de $D7$ y un bemol nueve en el último compás de $E7$.

Ejemplo musical 201. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 201. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



• Ejemplo No.201. Se cita el compás 84, en el mismo se puede apreciar el manejo del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala alterada.

Ejemplo musical 202. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 202. Composición “Speak Low”.

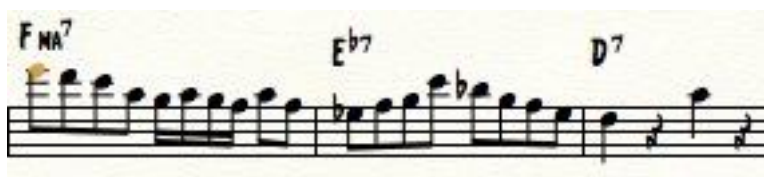
(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



• Ejemplo No.202. Se citan los compases 93–95, en este se aprecia el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, también hace alusión en el primer compás a la escala Mixolidio Bemol 9 y bemol 13, al igual que en el ejemplo 200 repite la ejecución del bemol y # 9 dentro de D7.

Ejemplo musical 203. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 203. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)



• Ejemplo No.203. Se citan los compases 102–104, en él se puede apreciar como dispon del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 204. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 204. Composición “Speak Low”.

(Fuente: Disco *Peckin' Time*, 1958, *Blue Note*)





- Ejemplo No.204. Se citan los compases 117–121, puede apreciarse como interpreta el Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el penúltimo compás ejecuta una anticipación al tocar el F natural que es la novena bemol de E7.

Conclusión del LP *Peckin' Time*:

- Fue grabado en el estudio de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Hackensack, New Jersey, el 9 de febrero de 1958.
- El mismo fue publicado un año más tarde con el sello discográfico Blue Note. En esta ocasión Mobley graba en formato de quinteto de Jazz, saxofón, trompeta y la sección rítmica que utilizó regularmente piano, contrabajo y batería.
- Las composiciones que se grabaron se citan a continuación, (JAZZDISCO.org):

tk.3	"High And Flighty"
tk.5	"Stretchin' Out"
tk.6	"Peckin' Time"
tk.10	"Git-Go Blues"
tk.11	"Speak Low"

- Todas las composiciones son de la autoría de Hank Mobley (allmusic.com). Excepto por "Speak Low" que es de Kurt Weill's (DISCOGRAPHY J-DISC).
- "High And Flighty" esta composición tiene una forma canción, AABA de 32 compases y está en Bb concierto.
- "Stretchin' Out" esta composición tiene nuevamente una forma canción, AABA de 32 compases y está en C mayor concierto.
- "Peckin' Time" esta composición que da por título al LP, nuevamente es una forma canción AABA, de 32 compases y está en Gma7 concierto.
- "Git-Go Blues" esta composición es un Blues de 12 compases en F7 concierto.
- "Speak Low" la forma de esta composición es ABA de 56 compases y esta en Fma7 concierto.



- Nuevamente Mobley vuelve a usar en este LP en todas sus composiciones formas preconcebidas, las tres primeras son forma canción de 32 compases y también estas tres están en tonos mayores.
- “Git-Go Blues” como su nombre lo dice es un blues de 12 compases y “Speak Low” es un reconocido Jazz estándar.
- Se puede apreciar que este es otro LP donde Mobley pone de manifiesto su buen gusto y maestría para hacer uso de todas las características interpretativas en su improvisación para así lograr hacer uno de sus mejores LP’s.

Conclusión del análisis realizado del primer período:

Referencia a ciertos rasgos en la improvisación de Hank Mobley que podrían ser característicos o identificables de su estilo; estos se identifican a continuación:

Rasgos característicos e identificables de la improvisación

Autor	Característica	Resultado
Hank Mobley	Referencia Melódica	Ejemplo 139 (BeBop Lick)
	Break	Ejemplo 199.
	Sonoridad Blues	Ejemplos 119, 126, 164.
	Influencia Parkeriana	Ejemplos 108, 111, 131, 174.
	Line Cliché	Ejemplos 122, 167, 178, 181, 194, 200.
	Voice Leading Perfecto	Ejemplos 114, 115, 129, 130, 131, 132, 137, 140, 142, 144, 146, 149, 150, 153, 154, 159, 162, 168, 171, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 199, 200, 202, 203, 204.
	Secuencias Melódicas	Ejemplos 109, 112, 113, 117, 120, 128, 130, 133 triadas diatónicas, 135, 137, 138, 139, 143, 147, 148,

	151, 152, 155, 156, 157, 160, 161, 165, 166, 169, 172, 173, 180, 195, 196.
Súper Imposición Armónica	Ejemplos 121, 123, 126, 128, 148, 151, 152, 153, 164, 176, 193.
Súper Imposición Armónica alusión a diferentes escalas	Ejemplos 145, 189, 191, 195, 201 alusión a la escala alterada; ejemplos 118, 121, 122, 124, 127, 134, 163, 196, 197, alusión a la escala disminuida auxiliar (medio tono – tono) para dominantes, ejemplos 116, 136, 170, 181, alusión a la escala tonos enteros; ejemplos 128, 137, 163 alusión a la escala Mixolidio b9, b13; ejemplo 163 alusión a la escala Lidio Flat 7.

Tomando en consideración el análisis realizado de acuerdo con la estructuración de la obra de Hank Mobley, es posible concluir lo siguiente:

- En cuanto a la sonoridad Blues: en el acápite 1.3, la ejecutó en tres ocasiones; en el acápite 1.4 no se encontraron y en el acápite 2.1 la ejecutó nuevamente en tres ocasiones. Se puede decir que mantuvo un mismo desempeño en esta técnica.
- Referencias Melódicas: en el acápite 1.3, la ejecutó en tres ocasiones, en el acápite 1.4 la ejecutó una vez, al igual que en el acápite 2.1; se puede observar que tuvo una disminución en esta técnica, es decir que se alejó un poco de la tradición al no hacer tantas referencias melódicas como las implementaba en un inicio.
- Break: en los acápites 1.3 y 1.4, las ejecutó en dos ocasiones; en el acápite 2.1 la ejecutó en una ocasión; se podría decir que se mantuvo en esta técnica.



- Line Cliché: en el acápite 1.3 la ejecuta en una ocasión, en el acápite 1.4 no la utiliza y en el acápite 2.1, la ejecuta seis veces; quiere decir que esta técnica es mucho más utilizada por el intérprete.
- Secuencias melódicas: en el acápite 1.3 la ejecuta 11 veces, en el acápite 1.4 la reduce en tres ocasiones y en el acápite 2.1, hay un cambio considerable al utilizarla 30 veces, en este sentido es una influencia tardía tomada de Coltrane.
- Súper imposiciones armónicas: en el acápite 1.3 la ejecuta siete veces y en los acápites 1.4 y 2.1, las ejecuta en 11 ocasiones. Se puede ver un incremento considerable en esta técnica.
- Súper imposición armónica haciendo alusión a diferentes escalas: en el acápite 1.3 la ejecuta 10 veces, en el 1.4 las ejecuta cinco veces y en el 2.1 la ejecuta 30 veces, notándose un incremento considerable de esta técnica.
- Voice Leading perfecto: esta técnica la comienza a utilizar a partir del acápite 1.4 haciendo uso de ella en tres ocasiones, y en el acápite 2.1 la ejecuta en 43 ocasiones notándose un incremento enorme.
- Influencia Parkeriana: esta técnica la utiliza solamente a partir del acápite 2.1, la emplea en cuatro oportunidades.

Se podría acotar que Mobley tiene un proceso evolutivo constante en su improvisación al encontrar solo en una técnica una disminución hasta el momento e incorpora dos nuevas a partir del segundo y tercer acápites, y siempre en un sentido positivo hacia la implementación y el uso de ellas.

2.2 Análisis del segundo periodo

Corresponde al segundo periodo, el análisis de los discos grabados entre 1960 y 1963: *Soul Station* y *Roll Call* -ambos de 1960-, *Workout* 1961 y *No Room For Squares* 1963.

Soul Station es considerada por toda la crítica especializada como su obra maestra; este disco se puede encontrar en la lista de los 100 mejores discos de Jazz de todos los tiempos. Fue grabado en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder, el 7 de febrero de 1960 para el sello discográfico Blue Note aparece como (BLP 4031), también se le puede encontrar como (Blue Note BST 84031), (CDP 7 46528 2) y (B1-ST 46528).

Nuevamente Mobley graba en cuartero y los intérpretes que participaron en esta grabación fueron:

- Hank Mobley (saxofón tenor)
- Wynton Kelly (piano)
- Paul Chambers (contrabajo)
- Art Blakey (batería).

Las composiciones que se grabaron fueron:

tk.3	Remember
tk.4	Split Feelin's
tk.12	Dig Dis
tk.18	This I Dig Of You
tk.20	Soul Station
tk.25	If I Should Lose You (jazzdisco.org)

A continuación se analizarán las composiciones “Split Feeling’s”, “Dig Dis”, “Soul Station” y “If I Should Lose You”, ya que “This I Dig Of You” fue analizado anteriormente a partir de la página 36 y “Remember” a partir de la página 43.

Composición “Split Feeling’s” de la autoría de Mobley (allmusic.com).

La estructura armónica de esta composición nuevamente es forma canción, AABA de 32 compases; es una variación de Rhythm Changes en F mayor concierto. A continuación se analizará el Voice Leading de Mobley.

Ejemplo musical 205. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 205. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.205. Se citan los compases 45–49, se puede apreciar la disposición del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, con la excepción del tercer beat en el primer compás donde ejecuta el # 9 dentro de un contexto mayor, al igual que en el cuarto compás del segundo compás al ejecutar Fa # en un contexto de Cmi7.

Ejemplo musical 206. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 206. Composición “Split Feeling’s”.

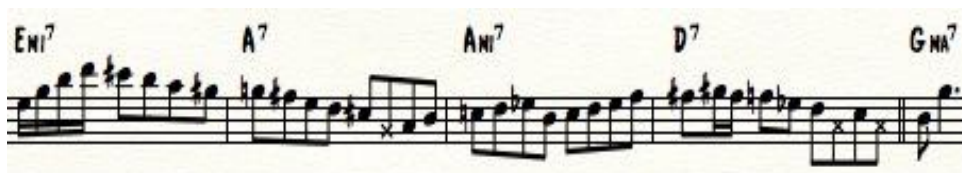
(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.206. Se citan los compases 57–60, en el mismo se puede apreciar el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 207. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 207. Composición “Split Feeling’s”.

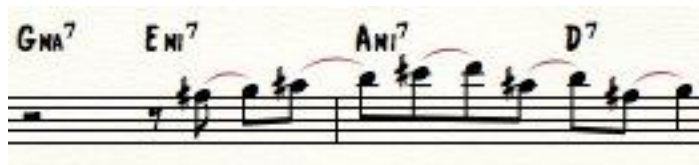
(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.207. Se citan los compases 61–65, en este se puede apreciar el manejo del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala disminuida auxiliar para dominantes de (medio tono–tono).

Ejemplo musical 208. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 208. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.208. Se citan los compases 61–65, en el se puede apreciar el uso la disposición del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, haciendo énfasis en la triada de Gma7, con una aproximación cromática anterior ascendente a cada nota de esta triada.

Ejemplo musical 209. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 209. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.209. Se citan los compases 72–77, en el mismo se puede apreciar el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, también en los dos primeros compases hace una secuencia melódica, tomando como contexto tonal la triada de Ami7. Este ejemplo tiene similitud con el ejemplo 69.

Ejemplo musical 210. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 210. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.210. Se citan los compases 81–85, se puede apreciar la utilización del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, con la excepción de la séptima mayor de Am7 en el segundo compás y en el tercer compás la trecena bemol dentro de E7, también ejecuta en los dos primeros compases una secuencia melódica.

Ejemplo musical 211. Composición “Split Feeling’s”.

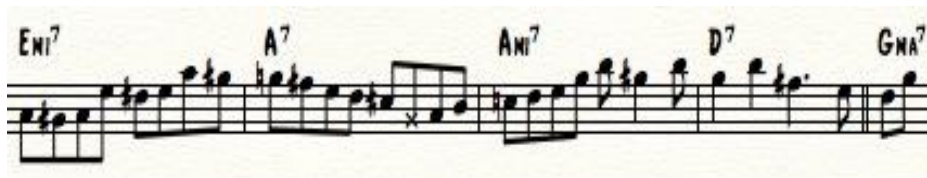
(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 211. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.211. Se citan los compases 89–92, en el se puede apreciar el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, con la excepción de la trecena bemol en G7 del segundo compás, convirtiendo así esta en una triada aumentada dentro de G7, en los dos últimos compases en C#m7 ejecuta la escala BeBop para mayor, esta es una escala mayor con un medio tono entre la quinta y la sexta.

Ejemplo musical 212. Composición “Split Feeling’s”

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 212. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.212. Se citan los compases 93–97, en el mismo se puede apreciar el uso del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, también en este ejemplo se observa que ejecuta en el primer compás una secuencia melódica, desde la cuarta y raíz dentro de Emi7, este es un ejemplo también de desplazamiento rítmico haciendo grupos de tres. En los últimos tres compases ejecuta un Line Cliché tomando como nota alta la novena dentro de Ami7.

Ejemplo musical 213. Composición “Split Feeling’s”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 213. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.213. Se citan los compases 97–99, en él puede apreciarse el empleo del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché, tomando como nota alta la raíz generalizando todo este II-7/ V7/ Ima7 de Gma7.

Ejemplo musical 214. Composición “Split Feeling’s”

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 214. Composición “Split Feeling’s”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.214. Se citan los compases 100–103, en el mismo se puede observar como interpreta el Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un pasaje con Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 215. Composición “Split Feeling’s”

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 215. Composición “Split Feeling’s”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.215. Se citan los compases 108–111, en el se puede observar como interpreta el Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un pasaje con Voice Leading perfecto. Se podría asumir que también está haciendo una súper imposición armónica en el penúltimo compás al hacer referencia a la escala auxiliar para dominante de (medio tono–tono), dentro de C#A7 como D7.

Ejemplo musical 216. Composición “Split Feeling’s”

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 216. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.216. Se citan los compases 108–111, en él se puede apreciar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un pasaje con Voice Leading perfecto. Se puede observar que en los dos primeros compases ejecuta una secuencia melódica mayoritariamente por cuartas.

Ejemplo musical 217. Composición “Split Feeling’s”

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 217. Composición “Split Feeling’s”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.217. Se citan los compases 51–52, en este se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un pasaje de Voice Leading perfecto. Es apreciable el uso que hace desde la raíz de la escala BeBop para dominante, esta escala se basa en poner un medio tono entre la raíz y la séptima menor.

Análisis de la improvisación de Mobley en el composición de su propia autoría, “Dig Dis” (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición es un Blues Dominante de doce compases en Bb7 concierto.

Ejemplo musical 218. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 218. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.218. Se citan los compases 57–58, en el puede apreciarse la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por medio tono que a su vez se convierte en una súper imposición armónica en el segundo compás al hacer alusión a las notas de la escala alterada, está comenzando en la trecena bemol, la quinta bemol, novena bemol y termina nuevamente en las dos primeras notas que ejecutó.

Ejemplo musical 219. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 219. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.219. Se citan los compases 61–64, en el se puede apreciar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una generalización de la escala Blues

sobre toda esta secuencia armónica referente a otro centro tonal y a la vez se convierte en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 220. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 220. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.220. Se citan los compases 71–73, puede apreciarse la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con la excepción de la oncena # en el segundo compás y a su vez es un Line Cliché ascendente.

Ejemplo musical 221. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 221. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.221. Se citan los compases 80–83 y puede apreciarse la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y un Line Cliché.

Ejemplo musical 222. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 222. Composición “Dig Dis”.

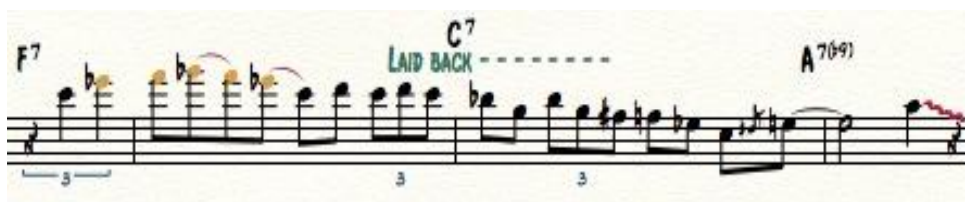
(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.222. Se citan los compases 89–90, en el se puede apreciar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y es a su vez una secuencia melódica por terceras y también hace alusión a la escala Lidio Flat 7.

Ejemplo musical 223. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 223. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.223. Se citan los compases 101–104, en él se puede apreciar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una generalización de la escala Blues sobre toda esta secuencia armónica referente a otro centro tonal y a su vez se convierte en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 224. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 224. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.224. Se citan los compases 105–106, en e se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala alterada dentro de A7 como contexto tonal.

Ejemplo musical 225. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 225. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.225. Se cita el compás 112, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica de tonos enteros descendente por medios tonos.

Ejemplo musical 226. Composición “Dig Dis”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 226. Composición “Dig Dis”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.226. Se cita el compás 112, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica, reproduciéndola casi exacta en el segundo compás, medio tono descendente y a su vez, se convierte en una súper imposición armónica, se puede apreciar que quiso reproducir C#mi7 dentro de A7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su propia autoría, “Soul Station” quien daría nombre al LP (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición es un Blues de 16 compases en Eb7 concierto.

Ejemplo musical 227. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 227. Composición “Soul Station”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.227. Se citan los compases 36 y 37, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Break con un Voice Leading perfecto a su vez.

Ejemplo musical 228. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 228. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.228. Se citan los compases 43 y 44, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto utilizando la escala BeBop para dominante, esta es una escala dominante con un medio tono entre la raíz y la séptima menor.

Ejemplo musical 229. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 229. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.229. Se citan los compases 49–52, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con la excepción del primer tiempo del segundo compás, al tocar la tercera mayor dentro de un contexto menor, en ese mismo compás, en el cuarto tiempo ejecuta la trecena y

novena bemol, en el primer compás hace alusión a la escala Mixolidio bemol nueve, bemol trece. En el penúltimo compás ejecuta un Line Cliché ascendente desde la cuarta cromáticamente ascendente hasta la quinta, dentro de F7 como contexto tonal.

Ejemplo musical 230. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 230. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.230. Se citan los compases 59–61, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 231. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 231. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.231. Se citan los compases 61–67, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y un Line Cliché en el último compás.

Ejemplo musical 232. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 232. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.232. Se citan los compases 70–74, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta magistralmente una secuencia melódica por cuartas, la primera en F7 y después la reproduce exactamente en Bb7.

Ejemplo musical 233. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 233. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.233. Se cita el compás 96, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto con las notas del arpeggio precedidas por medio tono y escoge hacerlo por tritonos descendentes y terceras menores ascendente y descendente.

Ejemplo musical 234. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 234. Composición “Soul Station”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.234. Se cita el compás 104, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché, desde la Cuarta sostenida hasta la tercera mayor del contexto tonal en este caso F7.

Ejemplo musical 235. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 235. Composición “Soul Station”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.235. Se citan los compases 105-106, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 236. Composición “Soul Station”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

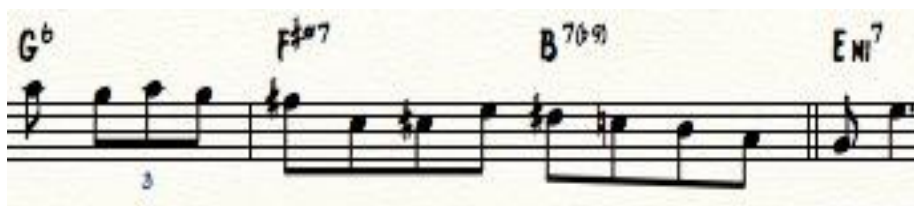
**Ejemplo auditivo 236. Composición “Soul Station”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.236. Se citan los compases 111-116, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, también en el penúltimo compás ejecuta un Line Cliché.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “If I Should Lose You”; esta composición pertenece a Leo Robin y Ralph Rainger (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica es una forma ABAC de 32 compases y está en Dmi7 concierto.

Ejemplo musical 237. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 237. Composición “If I Should Lose You”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.237. Se citan los compases 31-33, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, también este es otro ejemplo de Break para comenzar su solo.

Ejemplo musical 238. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 238. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.238. Se citan los compases 34-37, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por tono descendente de diferencia.

Ejemplo musical 239. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 239. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.239. Se citan los compases 41-43, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y un Line Cliché en el último compás.

Ejemplo musical 240. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo musical 242. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 242. Composición “If I Should Lose You”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.242. Se citan los compases 57-60, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y a su vez una secuencia melódica por tono descendente.

Ejemplo musical 243. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 243. Composición “If I Should Lose You”.**(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo No.243. Se citan los compases 64-69, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una referencia melódica sobre la composición BeBop en los dos primeros compases.

Ejemplo musical 244. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 244. Composición “If I Should Lose You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.244. Se citan los compases 81-85, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta dos diferentes secuencias melódicas en el mismo ejemplo.

Ejemplo musical 245. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 245. Composición “If I Should Lose You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.245. Se citan los compases 96-99, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una generalización de la escala Blues sobre toda esta secuencia armónica referente a otro centro tonal y a la vez se convierte en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 246. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 246. Composición “If I Should Lose You”.**

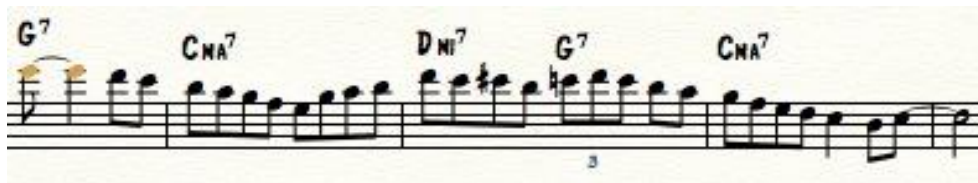
(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.246. Se citan los compases 103-106, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto con la excepción en el segundo compás, en el tercer y cuarto tiempo ejecuta medios tonos a la tercera y quinta, también este ejemplo es una generalización en C#m7.

Ejemplo musical 247. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 247. Composición “If I Should Lose You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.247. Se citan los compases 116-120, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con la excepción en el tercer compás, el segundo tiempo en el que ejecuta una pequeña secuencia melódica por tonos.

Ejemplo musical 248. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 248. Composición “If I Should Lose You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.248. Se citan los compases 120-123, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y también una súper imposición armónica la interpretar en el tercer compás, el segundo tiempo la sostenido y bemol 9 dentro de D7.

Ejemplo musical 249. Composición “If I Should Lose You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 249. Composición “If I Should Lose You”.**

(Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo No.249. Se citan los compases 127-129, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y así termina su solo.

Conclusión del análisis del LP *Soul Station*:

- Es considerado por toda la crítica especializada como su obra maestra; este disco se puede encontrar en la lista de los 100 mejores discos de Jazz de todos los tiempos.



- Fue grabado en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder, el 7 de febrero de 1960 para el sello discográfico Blue Note. Nuevamente Mobley graba en formato de cuarteto de Jazz.

- Las composiciones que se grabaron fueron:

tk.3	Remember
tk.4	Split Feelin's
tk.12	Dig Dis
tk.18	This I Dig Of You
tk.20	Soul Station
tk.25	If I Should Lose You (jazzdisco.org)

- “Remember” de Irving Berlin (BBC). Esta composición tienes una estructura armónica, forma canción (AABA) de 32 compases y se encuentra en Dbma7 concierto.

- Composición “Split Feeling’s” de la propia autoría de Mobley (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición nuevamente es forma canción, AABA de 32 compases; es una variación de Rhythm Changes en F mayor concierto.

- “Dig Dis” esta composición es de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica es un Blues Dominante de doce compases en Bb7 concierto.

- “This I Dig of You” de Hank Mobley (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 32 compases, se podría asumir como AB, de 16 compases cada una y cambian los últimos cuatro compases de cada sección. Está en Bbma7 concierto.

- “Soul Station” quien daría nombre al LP y es de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición es un Blues de 16 compases en Eb7 concierto.

- “If I Should Lose You”; esta composición pertenece a Leo Robin y Ralph Rainger (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición es ABAC de 32 compases y está en Dmi7 concierto.

Se puede acotar, que en este LP Mobley utilizó extensamente la estructura armónica de forma canción de 32 compases en cuatro composiciones y las restantes dos son Blues de 12 y 16 compases consecutivamente. Este LP es uno de los mejores discos dentro del estilo Hard Bop, por su swing feel y sobriedad en sus solos. La sonoridad en su saxofón tenor llega a su máxima expresión en este LP. Es la segunda

vez que graba en formato de cuarteto de Jazz, con la alineación saxofón, piano, contrabajo y batería.

Análisis del disco *Roll Call*. Este disco fue grabado en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 13 de noviembre de 1960, en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder, para el sello discográfico Blue Note, se puede encontrar este disco bajo la siguiente denominación (Blue Note BST 84058), (CDP 7 46823 2).

Los músicos que grabaron en esta sesión fueron:

- Freddie Hubbard (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón tenor)
- Wynton Kelly (piano)
- Paul Chambers (bajo)
- Art Blakey (batería).

Las composiciones fueron grabadas en el orden siguiente:

tk.7	Take Your Pick
tk.18	The Breakdown
tk.20	My Groove, Your Move
tk.29	A Baptist Beat
tk.34	Roll Call
tk.35	The More I See You (jazz disco.org).

La composición “The Breakdown” ya fue analizada en el acápite 1.3; en: Análisis de transcripciones hechas por otros autores, pág. 49.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Roll Call” (DISCOGRAPHY J-DISC). Esta composición es de la propia autoría del artista, la estructura armónica es una forma canción AABA de 32 compases, está en Fmi7 concierto.

Ejemplo musical 250. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 250. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 250. Se citan los compases 46-50, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el tercer compás hace alusión a la súper estructura de D7 comenzando en la tercera mayor y terminando en la novena bemol, y en el siguiente compás hace alusión a la séptima mayor en el tercer tiempo dentro del contexto tonal de Gmi7.

Ejemplo musical 251. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 251. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 251. Se citan los compases 54-57, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, utiliza la novena bemol en el tercer tiempo del tercer compás.

Ejemplo musical 252. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 252. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 252. Se citan los compases 59-62, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala alterada dentro del contexto tonal de G7, en el primer y segundo compás hace anticipación de un tiempo al centro tonal del siguiente cambio armónico.

Ejemplo musical 253. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 253. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 253. Se citan los compases 63-67, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala disminuida auxiliar para dominantes (medio tono–tono), en el segundo compás dentro del contexto tonal de F7 y en el siguiente compás ejecuta en el cuarto tiempo la oncena #.

Ejemplo musical 254. Composición “Roll Call”.

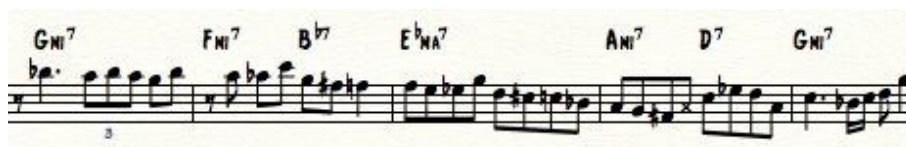
(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 254.** Composición “Roll Call”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 254. Se citan los compases 77-79, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica por séptimas diatónicas descendentes todas pertenecientes al centro tonal que es Ebma7. Este ejemplo es una cadencia perfecta conocida comúnmente en el Jazz por II-7 / V7 / Imaj7.

Ejemplo musical 255. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 255.** Composición “Roll Call”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 255. Se citan los compases 85-89, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto. En el penúltimo compás vuelve a utilizar la súper estructura dentro de D7 comenzando en la tercera mayor y terminando en la novena bemol, para así resolver a Gm7 en el último compás.

Ejemplo musical 256. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 256.** Composición “Roll Call”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 256. Se citan los compases 92-97; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica por terceras menores y a su vez se convierte en una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala disminuida auxiliar (medio tono–tono) dentro del centro tonal de F7. Pero utiliza dicha escala como una generalización desde el cuarto tiempo del segundo compás.

Ejemplo musical 257. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 257.** Composición “Roll Call”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 257. Se citan los compases 100-104, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica haciendo una

generalización del centro tonal en contexto que es Ebma7, cabe indicar que dentro de esta misma secuencia melódica, también incluye un desplazamiento rítmico al hacerla en cuatro tiempos para después pasar a tres tiempos.

Ejemplo musical 258. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 258. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 258. Se citan los compases 106-110; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley interpreta una generalización de la escala Blues sobre esta secuencia armónica referente a otro centro tonal, y a la vez se convierte en una súper imposición armónica.

Ejemplo musical 259. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 259. Composición “Roll Call”.

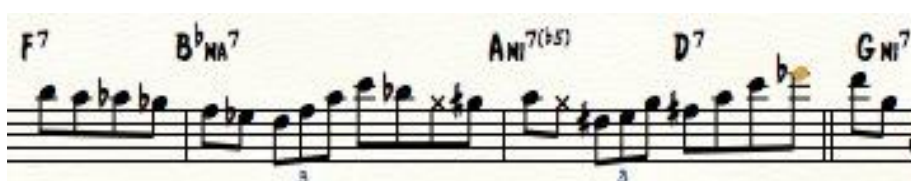
(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 259. Se cita el compás 124; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala alterada dentro del contexto tonal, en este caso G7.

Ejemplo musical 260. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 260. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 260. Se citan los compases 128-131; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala disminuida auxiliar para dominantes (medio tono–tono) a partir de la oncena # dentro del contexto tonal de F7, resolviendo al D, la tercera mayor de Bbma7. En el penúltimo compás vuelve a ejecutar la súper estructura desde la tercera mayor de D7 hasta su novena bemol y así resuelve a la quinta de Gmi7 en el siguiente compás.

Ejemplo musical 261. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 261. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 261. Se citan los compases 134-137; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto a lo largo del ejemplo, solamente emplea la novena bemol en la segunda mitad del tercer tiempo del penúltimo compás para resolver a Gmi7.

Ejemplo musical 262. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 262. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 262. Se cita el compás 156, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a las escalas Alterada o disminuida auxiliar en este compás, no se puede definir cual, porque la trecena -nota característica para definir ambas escalas- no es ejecutada.

Ejemplo musical 263. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 263. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 263. Se citan los compases 160-161, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala alterada dentro del contexto tonal que es F7, para resolver a Bbma7.

Ejemplo musical 264. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 264. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 264. Se citan los compases 166-169, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto; nuevamente en el penúltimo compás, ejecuta la súper estructura a partir de la tercera mayor de D7 para culminar en la novena bemol.

Ejemplo musical 265. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 265. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 265. Se citan los compases 181-185; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica por séptimas diatónicas a cada centro tonal.

Ejemplo musical 266. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 266. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 266. Se citan los compases 224-228, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica en el primer compás haciendo alusión a la escala disminuida auxiliar (medio tono–tono) para dominantes; en el penúltimo compás hace alusión a la séptima mayor dentro de Gmi7.

Ejemplo musical 267. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 267. Composición “Roll Call”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°.267. Se citan los compases 251-254, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica en el segundo compás al hacer alusión a la escala alterada dentro de centro tonal que es G7.

Análisis de la improvisación de Hank Mobley en la composición “Take Your Pick”, de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de dicha composición es AB de 32 compases, cada sección está dividida en 16 compases y está en Ebma7 concierto.

Ejemplo musical 268. Composición “Take Your Pick”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 268. Composición “Take Your Pick”.

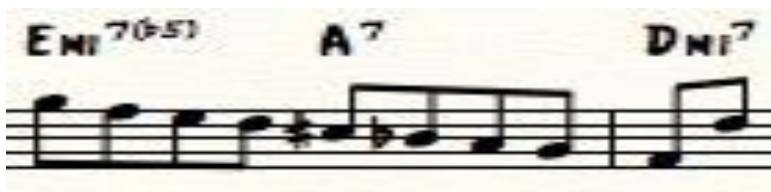
(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 268. Se citan los compases 22-29; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley interpreta varias técnicas en este ejemplo: comienza los dos primeros compases con un Break, a partir del tercer compás ejecuta una secuencia melódica que desencadena en el cuarto compás en una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala disminuida (medio tono–tono) para dominante; en este caso el contexto tonal es C7.

Ejemplo musical 269. Composición “Take Your Pick”.

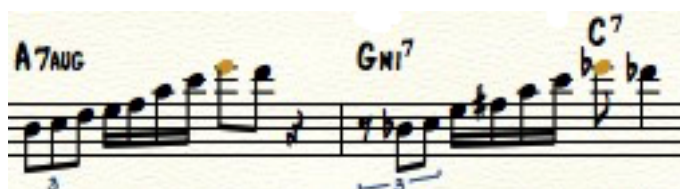
(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 269.** Composición “Take Your Pick”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 269. Se citan los compases 31-32; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala Mixolidio bemol 9 y 13, en A7 y que resuelve a Dmi7.

Ejemplo musical 270. Composición “Take Your Pick”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 270.** Composición “Take Your Pick”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 270. Se citan los compases 52-53, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica para cada centro tonal, termina la última secuencia haciendo alusión a la # y bemol 9, en este caso el centro tonal es C7.

Ejemplo musical 271. Composición “Take Your Pick”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 271.** Composición “Take Your Pick”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 271. Se citan los compases 56-57; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica por medio tono a las notas de la triada mayor de F, dentro de una generalización que hace -en este ejemplo- tomando como contexto tonal a Fma7.

Ejemplo musical 272. Composición “Take Your Pick”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 272.** Composición “Take Your Pick”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 272. Se citan los compases 62-63; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica por terceras diatónicas, en este caso a Fma7.

Ejemplo musical 273. Composición “Take Your Pick”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 273.** Composición “Take Your Pick”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 273. Se citan los compases 68-72; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica por terceras diatónicas a cada centro tonal, en los dos primeros compases a Aug y en el cuarto compás a C7 con la quinta #.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “My Groove, Your Move”. Esta composición es de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica es AAB de 32 compases, pero solo en la melodía, ya que son dos vueltas de Blues menor en Gmi7 y la B, ocho compases que comienzan en Ebma7 como un bemol seis, pero resuelve a Gmi7. Para los solos la estructura armónica es un Blues menor de 12 compases en Gmi7.

Ejemplo musical 274. Composición “My groove, Your Move”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 274.** Composición “My groove, Your Move”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 274. Se citan los compases 23-24; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica por terceras diatónicas al centro tonal, en este caso Am⁷.

Ejemplo musical 275. Composición “My groove, Your Move”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 275. Composición “My groove, Your Move”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 275. Se citan los compases 25-26, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13 para resolver al Dm⁷, el cuarto grado, en este caso lo convierte en un modo Eólico, con la sexta menor.

Ejemplo musical 276. Composición “My groove, Your Move”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 276. Composición “My groove, Your Move”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 276. Se citan los compases 36-39, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto comenzando con la escala BeBop para dominante; esta es una escala dominante con una nota cromática añadida entre la raíz y la séptima menor, se podría decir que posee las dos séptimas -mayor y menor- y en el segundo compás ejecuta un arpeggio disminuido desde la tercera mayor hasta la novena bemol, haciendo alusión nuevamente a un cuarto grado menor Eólico.

Ejemplo musical 277. Composición “My groove, Your Move”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 277. Composición “My groove, Your Move”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 277. Se citan los compases 68-70, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto. Se puede observar que esta es una de las ideas musicales de Mobley más recurrentes: en el segundo compás comienza en la quinta, hace una aproximación cromática a la raíz y ejecuta otra aproximación cromática para resolver a la raíz de Am7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “A Baptist Beat”. Esta composición es de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC). La misma presenta una

estructura armónica de forma canción: AABA de 32 compases, cada sección está dividida en ocho compases y está en Fma7 concierto.

Ejemplo musical 278. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 278. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 278. Se citan los compases 33-38; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley hace referencia a la sonoridad Blues en este contexto mayor al utilizar siempre la tercera menor dentro de G7, este es un rasgo característico dentro del Hard Bop al querer rescatar el sentimiento del Blues.

Ejemplo musical 279. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 279. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 279. Se citan los compases 49-51, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el primer compás hace referencia a la escala BeBop de G7.

Ejemplo musical 280. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 280. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 280. Se citan los compases 61-64; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Line Cliché ascendente en el primer compás y otro descendente en el último compás.

Ejemplo musical 281. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 281. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 281. Se citan los compases 69-72, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto comienza con una anticipación de la triada de G.

Ejemplo musical 282. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 282.** Composición “A Baptist Beat”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 282. Se citan los compases 84-90, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica en el segundo compás al ejecutar la escala menor melódica, conocida en el Jazz como *menor Jazz* y el en penúltimo compás al interpretar la trecena bemol dentro de D7.

Ejemplo musical 283. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 283.** Composición “A Baptist Beat”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 283. Se citan los compases 109-112; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 284. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 284.** Composición “A Baptist Beat”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 284. Se citan los compases 113-114, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una secuencia melódica por medio tono y a su vez el primer compás se convierte en una súper imposición armónica al sustituir el tritono de G7 por el de Db7.

Ejemplo musical 285. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 285.** Composición “A Baptist Beat”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 285. Se citan los compases 120-122; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Line Cliché desde la oncena # hasta la tercera mayor en D7.

Ejemplo musical 286. Composición “A Baptist Beat”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 286.** Composición “A Baptist Beat”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°.286. Se citan los compases 128-129, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Line Cliché desde la tercera menor dentro de C#dim7 y resuelve en la quinta de G7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “The More I See You”. Esta composición pertenece a Harry Warren y Mack Gordon. (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición es AB de 32 compases, cada sección consta de 16 compases y está en Abma7 concierto.

Ejemplo musical 287. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 287.** Composición “The More I See You”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 287. Se citan los compases 1-3, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Break en los dos primeros compases; esta es una cadencia perfecta II-7/ V7/ Ima7, además de ser un Voice Leading a su vez, perfecto y secuencia melódica.

Ejemplo musical 288. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 288. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 288. Se citan los compases 12-13, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en esta cadencia V7/ Ima7.

Ejemplo musical 289. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 289. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 290. Se citan los compases 14-17; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al

interpretar la quinta # en el primer compás, en el segundo compás hace alusión a la séptima mayor dentro de Gmi7 y en el tercer compás toca la oncena # dentro de C7.

Ejemplo musical 290. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 290. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 290. Se citan los compases 28-32, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el segundo compás hace una anticipación al adelantar dos tiempos del Ebmi7 dentro de este compás, que es de Bbma7, además ejecuta una pequeña secuencia melódica por cuartas en los dos últimos compases.

Ejemplo musical 291. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 291. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°.291. Se citan los compases 33-36; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading

perfecto, además ejecuta una secuencia melódica por triadas diatónicas a F7 en el segundo compás.

Ejemplo musical 292. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 292. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 292. Se citan los compases 38-40, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto dentro de Bbmaj7.

Ejemplo musical 293. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 293. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 293. Se citan los compases 46-49; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al

interpretar la quinta # dentro de F7 en el primer compás, también en el tercer compás toca la oncena # dentro de C7.

Ejemplo musical 294. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 294. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 294. Se citan los compases 58-59, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al interpretar la novena # y bemol dentro de Bb7.

Ejemplo musical 295. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 295. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 295. Se citan los compases 62-65, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, solamente hace alusión al bemol nueve dentro de G7 en el segundo compás.

Ejemplo musical 296. Composición “The More I See You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 296.** Composición “The More I See You”.(Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 296. Se citan los compases 65-67, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al ejecutar el bemol y # nueve seguido de la oncena #, pero es en realidad una sustitución de tritono de F7 por B7.

Conclusiones del LP *Roll Call*:

➤ Este LP fue grabado en 1963 para Blue Note (BLP 4050) en una sesión de grabación en quinteto, conformado por trompeta, saxofón, piano, contrabajo y batería. De las seis composiciones grabadas, todas fueron compuestas por Mobley, excepto “The More I See You” que pertenece a Harry Warren y a Mack Gordon.

➤ “Take Your Pick” es un médium up, la estructura armónica es de 32 compases AB de 16 compases cada sesión, está en Ebma7 concierto. Mobley comienza los solos, le sigue la trompeta, después el piano y culmina el contrabajo. Retoman la melodía como Head Out.

➤ “The Breakdown” es nuevamente un médium up, la estructura armónica es un Jazz Blues de 12 compases en Bb7 concierto. Comienza la improvisación la trompeta, sigue el saxofón y termina el piano. Sigue un interludio que da paso a Treadings de 4 compases con la batería, entre los vientos y esta. Después se queda en solo abierto para retomar la melodía como Head Out y termina.



➤ “My Groove, Your Move” es un médium swing, la estructura armónica es un Blues menor de 12 compases; la melodía se repite dos veces y tiene un Ending de ocho compases, está en Gm7 concierto. La estructura armónica en los solos es un Blues regular de 12 compases. Mobley comienza la sesión de solos, prosigue la trompeta, después el piano y termina el contrabajo, para dar paso a la melodía y así terminar.

➤ “A Baptist Beat” nuevamente es un médium swing, la estructura armónica es forma canción AABA de 32 compases, está en F7 concierto. Mobley comienza con la sesión de solos, le sigue la trompeta y termina esta sesión el piano, dando paso a la melodía de salida.

➤ “Roll Call” es un médium up, comienza con una extensa introducción; los primeros ocho compases son de batería y continúa la banda por 16 compases, exponen la melodía, la estructura armónica nuevamente es forma canción AABA de 32 compases. Comienza el orden de los solos Mobley, continúa la trompeta, prosigue el piano y termina la batería en un solo abierto para dar paso a la melodía de salida.

➤ “The More I See You” es un médium swing, la estructura armónica es AB de 32 compases. La sesión de solos la comienza Mobley dando paso a la trompeta, después el piano, retoma el saxofón la melodía de salida, al final hace una Cadencia libre. En esta melodía no toca la trompeta como ocurre en las otras melodías.

En este LP, Mobley mantiene ciertas características, como el orden de los solos, la estructura armónica de las composiciones, los tiempos oscilan entre médium swing y médium up, un tema no es original, hacen Treadings entre batería y vientos en “The Breakdown”, también la batería en “Roll Call” tiene un solo abierto. En dos ocasiones incluye solo de contrabajo: en “Take Your Pick” y en “My Groove, Your Move”, y respeta todas las formas pre establecidas muy utilizadas en el Hard Bop.

Análisis del disco *Workout*, grabado para el sello discográfico Blue Note (BLP 4080)

Esta grabación fue realizada el 26 de marzo de 1961 en el estudio de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ. También aparece el mismo disco en

ediciones posteriores con las siguientes denominaciones: Blue Note (BST 84080) y (CDP 7 84080 2) (JAZZDISCO.org).

Entre los músicos que participaron en ella se encuentran:

- Hank Mobley (saxofón tenor)
- Wynton Kelly (piano)
- Grant Green (guitarra)
- Paul Chambers (bajo)
- Philly Joe Jones (batería).

El orden de grabación de los temas es el siguiente:

tk.3	Smokin'
tk.4	Uh Huh
tk.8	The Best Things In Life Are Free
tk.11	Workout
tk.15	Greasin' Easy

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Smokin’”

Esta obra es de su propia autoría (allmusic.com), la estructura armónica de esta composición es un Blues de 12 compases en Eb7 concierto; en esta oportunidad Mobley improvisa a lo largo de 11 Coros y tres Coros más en los Treadings.

Ejemplo musical 297. Composición “Smokin’”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 297. Composición “Smokin’”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 297. Se citan los compases 1-8; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, se puede notar en los compases tres y cuatro que usa el bemol 5 y bemol 9 ya que va a resolver a un Dmi7, estas notas reflejan esta sonoridad, también en el penúltimo compás vuelve a usar un bemol 9 en el C7.

Ejemplo musical 298. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 298.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 298. Se citan los compases 22-29, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, se puede observar en el primer compás que usa la séptima mayor en un contexto Dominante, y en el tercer compás toca un Line Cliché dejando la nota superior como pedal; en este caso es una influencia tardía heredada de Coltrane quien lo constituyó como un rasgo característico de su improvisación. También utilizó la escala BeBop en el quinto y sexto compás, y hace referencia a la escala Lidio b7 en los dos últimos compases.

Ejemplo musical 299. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 299.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 299. Se citan los compases 30-34, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y hace alusión a la séptima mayor en un contexto Dominante.

Ejemplo musical 300. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 300. Composición “Smokin”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 300. Se citan los compases 59-68; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y comienza la idea musical haciendo referencia a la escala Blues de C dentro de un contexto Dominante; en el penúltimo compás utiliza la novena bemol en A7 para resolver a Dmi7.

Ejemplo musical 301. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 301. Composición “Smokin”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 301. Se citan los compases 71-79, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un secuencia melódica diatónica por quintas, nuevamente vuelve a utilizar la séptima mayor dentro de C7 e interpreta una súper imposición armónica de la escala disminuida para dominantes en el contexto tonal de F7, pero usa la escala disminuida de C7.

Ejemplo musical 302. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo musical 302. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



- Ejemplo N°. 302. Se citan los compases 83-89, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta reiteradas súper imposiciones armónicas a lo largo de este ejemplo, en el tercer compás es posible apreciar el uso de una sustitución dentro de F7 tocando Db7 al hacer el patrón 5,3,2,1. En el quinto compás, también utiliza dentro de C7 notas de la escala alterada, como bemol 13, # y bemol 9, y termina con un arpeggio disminuido desde la quinta descendente usando la novena bemol y terminando en la séptima menor.

Ejemplo musical 303. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 303.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

Ejemplo N°. 303. Se citan los compases 98-102, en estos se aprecia el uso del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica en el segundo compás al tocar la tercena bemol y también el # y bemol 9 dentro de C7.

Ejemplo musical 304. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 304.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 304. Se citan los compases 108-116, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto al ejecutar una idea melódica y hacer referencia a los tonos principales de cada acorde, en este caso la tercera mayor dentro de C7 y la séptima menor dentro de F7; después toca los cambios claramente dentro de A7 y resolver a Dmi7.

Ejemplo musical 305. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 305.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 305. Se citan los compases 119-124; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley repite una motivo logrando a su vez, un desplazamiento rítmico; también este motivo dentro de C7, ejecuta la oncena #, que al pasar al F7 se convierte en el bemol 9.

Ejemplo musical 306. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 306.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 306. Se citan los compases, 132-135; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una serie de secuencias melódicas que incluyen la raíz y quinta de cada secuencia en cuestión, la segunda y cuarta secuencias están fuera de los centros tonales, llegando a convertirse a la vez en súper imposiciones armónicas.

Ejemplo musical 307. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 307.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 307. Se citan los compases 150-156, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, en esta ocasión Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13, en el segundo compás para resolver a Dmi7; en el tercer compás toca la novena bemol y en el penúltimo usa la trecena bemol como un cromatismo para llegar a la tercera y a su vez se convierte en una anticipación de la tercera mayor para resolver a la raíz de C7.

Ejemplo musical 308. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 308.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 308. Se citan los compases 181-185; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading, donde nuevamente Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala de tonos enteros, la cual convierte en una generalización a lo largo de los tres primeros compases.

Ejemplo musical 309. Composición “Smokin”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 309.** Composición “Smokin”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 309. Se citan los compases 181-185, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al incluir los (*Coltrane changes*) dentro de la cadencia II-7 / V7 / I. En este caso, los cambios originales son los superiores, pero si se observan los inferiores, se puede apreciar como ejecuta un Voice Leading perfecto sobre estos cambios. Esta es otra influencia tardía de Coltrane y es la primera vez que se encuentra en esta investigación.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Uh –Huh”. Esta composición es de su propia autoría. (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 32 compases; básicamente es un Blues de 8 compases pero en forma canción AABA, y el centro tonal es Bb7 concierto.

Ejemplo musical 310. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 310.** Composición “Uh-Huh”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 310. Se citan los compases 25-27; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Break para comenzar el solo y nuevamente es un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 311. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 311. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 311. Se citan los compases 34-38; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto, pero con la excepción de que en el tercer compás, en el primer tiempo, toca la novena # y al final de este mismo compás y el último, siempre hace alusión a la escala Lidio Flat7 al ejecutar siempre la oncena#.

Ejemplo musical 312. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 312. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 312. Se citan los compases 45-51; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en los compases 48 y 49, utiliza la escala BeBop para ambos centros tonales.

Ejemplo musical 313. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 313. Composición “Uh-Huh”.

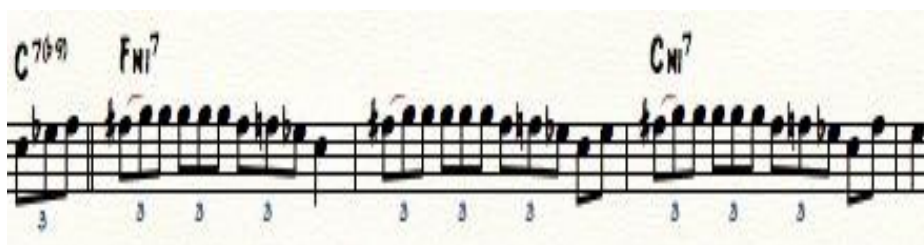
(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 313. Se citan los compases 58-68; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y una secuencia melódica en los compases 65-66; en el compás 64, toca en el cuarto tiempo la novena bemol.

Ejemplo musical 314. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 314. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 314. Se citan los compases 74-78, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta una súper imposición armónica al generalizar una idea melódica a través de diferentes cambios armónicos. También vuelve a hacer alusión a la sonoridad Blues, utiliza recurrentemente la oncena # en Fmi7 y resuelve al final a E dentro de Cmi7; debido al exitoso logro de la idea musical, esto no interfiere en nada.

Ejemplo musical 315. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 315. Composición “Uh-Huh”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 315. Se citan los compases 90-97; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto e interpreta en el segundo compás, la novena bemol; en el tercer compás nuevamente toca la novena bemol y #; en el cuarto compás toca la oncena # y en el penúltimo compás vuelve a ejecutar la novena #.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “The Best Things in Live Are Free”. Esta composición pertenece a Lew Brown, Buddy De Sylva y Ray

Henderson. (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es forma canción AABA de 32 compases y está en Ebma7 concierto.

Ejemplo musical 316. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 316. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 316. Se citan los compases 31-33, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Break de dos compases para acudir a la improvisación, debe notarse que estos dos primeros compases ocurren sobre un *turnaround*, es una cadencia de Ima7-VI7-IIImi7-V7, y en base a estos cambios ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 317. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 317. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 317. Se citan los compases 34-39; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto; cabe destacar como resuelve a la quinta en el segundo compás, en el quinto compás resuelve a la cuarta de Ab dism7 medio tono arriba de la anterior, y en el sexto compás resuelve a la quinta de Gmi7, medio tono arriba. Podría decirse que en cuanto a las notas que resuelve, ejecuta una secuencia ascendente por medios tonos.

Ejemplo musical 318. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 318. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 318. Se citan los compases 48-51; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, y en el segundo compás puede observarse en el cuarto tiempo, como ejecuta la oncenena #.

Ejemplo musical 319. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 319. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 319. Se citan los compases 54-60, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, se puede observar en el segundo compás como ejecuta la séptima mayor dentro de un contexto menor, en el tercero toca la novena bemol y en los cuatro últimos compases ejecuta una secuencia melódica.

Ejemplo musical 320. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 320. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 320. Se citan los compases 88-89, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al utilizar notas referentes a la escala alterada.

Ejemplo musical 321. Composición “The Best Things in Live Are Free”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 321.** Composición “The Best Things in Live Are Free”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 321. Se citan los compases 91-97, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente varias súper imposiciones armónicas; en el primer compás, dentro de Am7 establece la séptima mayor y la novena bemol, en D7 ejecuta la oncena #, la novena # y bemol. En el cuarto compás, dentro de C7, interpreta la trecena bemol y en el quinto compás súper impone dentro de Fm7 la triada mayor de F#.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Workout”. Esta composición es de su propia autoría. (allmusic.com). La estructura armónica es forma canción AABA, esta estructura armónica preestablecida es muy utilizada por Mobley a lo largo de su carrera -como compositor e interprete-; esta melodía tiene una particularidad ya que añade una nueva sección de ocho compases más, en este caso sería AABAC. El centro tonal de esta composición es Gm7 concierto y Mobley improvisa a lo largo de 7 coros.

Ejemplo musical 322. Composición “Workout”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 322.** Composición “Workout”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 322. Se citan los compases 42-45, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un *Break* para conectar con el solo y a su vez, realiza una súper imposición armónica al hacer alusión en los dos primeros compases, a la escala menor melódica dentro de Am7, generalizándola hasta la mitad del tercer compás.

Ejemplo musical 323. Composición “Workout”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 323.** Composición “Workout”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 323. Se citan los compases 65-69, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y a partir

del tercer compás, en este caso, ejecuta una secuencia melódica por terceras menores.

Ejemplo musical 324. Composición "Workout".

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 324. Composición "Workout".

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 324. Se citan los compases 144-147, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta varias súper imposiciones armónicas en el primer compás al hacer alusión a la escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13 para resolver a Am7 y en el siguiente compás, hace alusión a la escala menor melódica dentro de Am7.

Ejemplo musical 325. Composición "Workout".

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 325. Composición "Workout".

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 325. Se citan los compases 159-166, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley interpreta un Voice Leading perfecto al hacer, que cada nota que cae en tiempo, pertenezca a notas del acorde o tensiones del mismo.

Ejemplo musical 326. Composición “Workout”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 326. Composición “Workout”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 326. Se citan los compases 187-194, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley interpreta nuevamente un Voice Leading perfecto, al lograr que cada nota que ejecuta en tiempo, pertenezca a notas del acorde o tensiones del mismo. En el segundo compás usa la súper estructura, desde la tercera mayor hasta la novena bemol. En el sexto compás toca la oncena# dentro de G⁷.

Ejemplo musical 327. Composición “Workout”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 327.** Composición “Workout”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 327. Se citan los compases 202-208, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto sobre una generalización de las primeras cuatro notas que las asciende y desciende diatónicamente, en el penúltimo compás hace la resolución a E7 como una anticipación.

Ejemplo musical 328. Composición “Workout”.

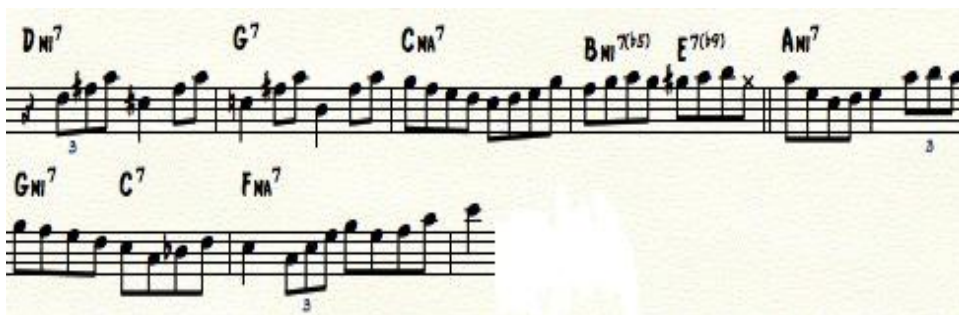
(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 328.** Composición “Workout”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 328. Se citan los compases 210-213, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por cuartas diatónicas al centro tonal final, en este caso Fm7.

Ejemplo musical 329. Composición “Workout”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 329.** Composición “Workout”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 329. Se citan los compases 223-230, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading; este es un ejemplo especial ya que confluyen tres características diferentes a la vez: primera Line Cliché en los primeros dos compases, segunda súper imposición armónica en los mismos dos primeros compases al hacer referencia a notas que no pertenecen al centro tonal, en este caso en Dmi7 toca la tercera y séptima mayor, y tercera en el segundo compás toca la séptima mayor dentro de G7 e interpreta un Voice Leading perfecto a partir del tercer compás hasta el octavo.

Ejemplo musical 330. Composición “Workout”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 330.** Composición “Workout”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 330. Se citan los compases 234-241, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una generalización en los primeros seis compases para hacer énfasis en la sonoridad blues en el séptimo compás; a su vez, este séptimo compás se convierte en una súper imposición armónica al ejecutar la séptima mayor y hacer énfasis en ella dentro de E7. Puede apreciarse que interpretó todo este ejemplo como Ami7.

Ejemplo musical 331. Composición “Workout”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 331. Composición “Workout”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 331. Se citan los compases 245-250, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché en los primeros cuatro compases; desde el cuarto compás hace alusión a la escala BeBop para mayor en este caso Fmi7, este es otro ejemplo donde ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 332. Composición "Workout".

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 332. Composición "Workout".

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 332. Se citan los compases 251-259, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Line Cliché en los primeros tres compases, resolviendo a la séptima mayor en el tercer y cuarto compás, convirtiendo así este ejemplo a su vez, en una súper imposición armónica; también en el sexto compás toca la oncena # dentro de G7 y en los dos últimos compases hace alusión a la escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13 para resolver al ultimo compás que es A mi7.

Ejemplo musical 333. Composición "Workout".

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 333. Composición "Workout".

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 333. Se citan los compases 251-259, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Este es otro ejemplo interesante, ya que Mobley vuelve a conjugar diferentes características en un mismo ejemplo, primero una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala menor melódica dentro de Ami7 al principio y final del ejemplo, segundo una secuencia melódica al tocar triadas diatónicas dentro de un contexto de Ami7 Eólico en este caso, y tercero interpreta nuevamente una súper imposición armónica al ejecutar la triada de F mayor sobre E7; en este momento esta tocando la novena bemol, trecena bemol y onцена perfecta.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Greasin’ Easy”. Esta composición pertenece a su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es un Jazz Blues mayor de 12 compases que está en F7 concierto. Mobley hace tres coros de improvisación.

Ejemplo musical 334. Composición “Greasin’ Easy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 334. Composición “Greasin’ Easy”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 334. Se citan los compases 22-25, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta unVoice Leading perfecto usando

básicamente tres notas: E, G, B y esta última, conjugándola con la armonía en cada cambio armónico.

Ejemplo musical 335. Composición “Greasin’ Easy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 335. Composición “Greasin’ Easy”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 335. Se citan los compases 29-32, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, cabe recalcar que en el primer compás, hace referencia a la novena bemol y en el tercer compás utiliza un cromatismo ascendente para llegar a la sexta.

Ejemplo musical 336. Composición “Greasin’ Easy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 336. Composición “Greasin’ Easy”.

(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 336. Se citan los compases 45-50, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto; en el penúltimo compás, hace una pequeña alusión a la escala Lidio bemol 7, logrando una anticipación a C7.

Ejemplo musical 337. Composición “Greasin’ Easy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 337.** Composición “Greasin’ Easy”.(Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 337. Se citan los compases 52-58; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché ascendente desde la tercera hasta la quinta, hace alusión a la novena bemol en el segundo compás y la repite en el quinto compás, ambas dentro de G7 y en el siguiente compás, interpreta la trecena y novena bemol para resolver a la raíz en el último compás.

Conclusiones del LP *Workout*:

- Fue grabado para Blue Note (BLP 4080) en 1961 en formato de quinteto, en una sola sesión de grabación, conformado por saxofón, guitarra, piano, contrabajo y batería.
- El primer tema: “Smokin’” -composición original de Mobley- es un Jazz Blues de 12 compases en Eb concierto en tiempo de médium swing. Comienza con una introducción de ocho compases, melodía, improvisación de saxofón, guitarra, piano, Treadings entre saxofón y batería y retornan a la melodía de salida con un Outro al final.
- Segundo tema: “Uh-Huh” -composición original de Mobley- con una estructura armónica de forma canción AABA de 32 compases; en la B, la melodía está conformada por una sección de pregunta-respuesta entre el saxofón y la guitarra; el centro tonal es Bb concierto, nuevamente en tiempo de médium swing. Comienzan con la melodía, pasan a las improvisaciones; el orden es: saxofón, guitarra, piano, contrabajo, y retoman la melodía de salida con un Outro al final.



➤ Tercer tema: “The Best Things in Life Are Free”, en esta ocasión Mobley escoge la composición de Leo Brown, Buddy De Sylva y Ray Henderson. Esta composición la estructura armónica es forma canción AABA de 32 compases, nuevamente en tiempo de médium swing. Comienza con la melodía, las improvisaciones de saxofón, guitarra, piano y contrabajo. Retoman la melodía de salida y un Outro al final.

➤ Cuarto tema: “Workout”, composición original de Mobley, con una estructura armónica AABAC en la melodía; en las improvisaciones hacen la estructura armónica AABA, en tiempo de médium swing. Esta composición está en Gm7 concierto; comienza con una introducción de batería de ocho compases, interpretan la melodía al unísono entre el saxofón y la guitarra; en las improvisaciones comienza nuevamente el saxofón, le sigue la guitarra, el piano y la batería en una forma abierta y después de su solo, regresan a la melodía de salida nuevamente con la estructura original AABAC.

➤ Quinto tema: “Greasin’ Easy” es un Jazz Blues en tonalidad de F7 concierto, en tiempo de médium swing. Comienza con la melodía, seguida de las improvisaciones de saxofón, guitarra, piano y retoman la melodía de salida con un Outro al final.

Básicamente en este LP Mobley mantiene varias características; como el orden de los solos, la estructura armónica de los temas, los tiempos de las composiciones son médium swing, respeta todas las formas pre establecidas en el Hard Bop y así se convierte en uno de los preferidos, tanto de la crítica musical como de los músicos en particular.

Análisis del LP *No Room for Squares*.

Grabado para el sello discográfico Blue Note (BLP 4149), en el estudio de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 7 de marzo de 1963, contiene las composiciones siguientes:

tk.4	Old World, New Imports
tk.7	Up A Step

Los músicos que intervinieron en ellas fueron:

- Donald Byrd (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón tenor)



- Herbie Hancock (piano)
- Butch Warren (contrabajo)
- Philly Joe Jones (batería)

Hubo otra sesión de grabación en el mismo estudio, el 2 de octubre de 1963 y las composiciones fueron las siguientes:

tk.2	No Room For Squares
tk.8	Three Way Split
tk.17	Me 'N You
tk.22	Carolyn

También aparece como Blue Note (BST 84149) y (CDP 7 84149 2).

Los músicos que intervinieron en ella fueron:

- Lee Morgan (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón tenor)
- Andrew Hill (piano)
- John Ore (contrabajo)
- Philly Joe Jones (batería)

En esta misma sesión (Blue Note CDP 7 84149 2), grabaron además:

tk.3	No Room For Squares (alt. take)
tk.13	Untitled Mobley Tune (Comin' Back)
tk.19	Carolyn (alt. take)
	Syrup And Biscuits

También aparece como Blue Note BLP 4149+4 bonus tracks. (JAZZDISCO.org).

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Old World, New Imports”. Esta composición es de su propia autoría. (allmusic.com). La misma tiene una estructura armónica AABA, forma canción (Rhythm Changes) de 32 compases en Bb concierto, con la particularidad de que en la parte B, utiliza los mismos cambios

realizados en la parte A, solo que transpuestos a Eb y en la última A regresa nuevamente a Bb.

Ejemplo musical 338. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 338. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 338. Se citan los compases 44-51, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el tercer compás toca la novena bemol dentro de A7 y en el séptimo compás toca la quinta # para caer a la quinta perfecta dentro de Cma7.

Ejemplo musical 339. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 339. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 339. Se citan los compases 53-62; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto; en el segundo compás anticipa la novena # y bemol para caer a la tercera mayor en el cuarto tiempo; en el sexto compás vuelve a repetir la anticipación a la quinta perfecta desde la quinta # y en el séptimo compás hace una doble aproximación cromática descendente y ascendente para caer a la raíz de G7.

Ejemplo musical 340. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 340. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 340. Se citan los compases 67-74, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el primer compás hace aproximaciones cromáticas a cada nota de la triada de C y nuevamente, en el séptimo compás toca la quinta # para resolver a la quinta perfecta en el tercer tiempo.

Ejemplo musical 341. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 341. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 341. Se citan los compases 84-94; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el octavo compás interpreta una súper imposición armónica al hacer una sustitución de tritono de Db7 por el centro tonal, en este caso G7 en todo el compás.

Ejemplo musical 342. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 342. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 342. Se citan los compases 108-110; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por medio tono ascendente y a su vez, se convierte una súper imposición armónica al establecer el tritono de Db7 sobre G7.

Ejemplo musical 343. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 343. Composición “Old World, New Imports”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 343. Se citan los compases 108-110; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el tercer compás utiliza la escala BeBop para dominante pero también, pone en el cuarto tiempo la sexta bemol como anticipación al siguiente centro tonal que es Gmi7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Up A Step”. Esta composición es de su propia autoría. (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es forma canción, AABA de 32 compases. Tiene una introducción de 16 compases, luego pasa a la melodía en la estructura pre establecida: La misma está en Dmi7 concierto, en la parte B pasa a Bbma7 (#11) y en la última A regresa nuevamente a Dmi7; se debe hacer alusión al modo Dórico durante la improvisación en la letra A. Este tema hace referencia a la época pasada con Miles Davis, concretamente en el año 1961, resultando ser una influencia directa de Miles. Mobley -en esta composición- hace referencia al movimiento Cool con un tema modal. El Cool fue el movimiento que le precedió al Hard Bop.

Ejemplo musical 344. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 344. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 344. Se citan los compases 145-151; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, haciendo énfasis en los últimos cinco compases a la escala pentatónica menor de Emi7.

Ejemplo musical 345. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 345. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 345. Se citan los compases 165-167, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 346. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 346. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 346. Se citan los compases 171-174, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto; en este ejemplo se puede apreciar que hace más énfasis en la trecena C# dentro de Emi7, nota característica del modo Dórico.

Ejemplo musical 347. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 347. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 347. Se citan los compases 177-181, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en este ejemplo hace referencia a la melodía del tema, pero con otra rítmica.

Ejemplo musical 348. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 348. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 348. Se citan los compases 199-203; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala menor melódica o más conocida como menor Jazz y la comienza con una anticipación en los últimos dos del segundo compás.

Ejemplo musical 349. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 349. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 349. Se citan los compases 209-211, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala menor melódica.

Ejemplo musical 350. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 350. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 350. Se citan los compases 209-211, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, haciendo alusión reiterada a la trecena, la nota característica del modo Dórico.

Ejemplo musical 351. Composición “Up A Step”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 351.** Composición “Up A Step”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 351. Se citan los compases 232-235, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión en el primer compás, a la escala por tonos enteros, y astutamente resuelve a la séptima mayor en Emi7 haciendo énfasis nuevamente a la escala menor melódica.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “No Room for Squares”. Esta composición dio nombre al disco y es de su propia autoría. (allmusic.com). Su estructura armónica es nuevamente forma canción AABA de 32 compases, está en Cmi7 concierto y nuevamente Mobley escoge una composición Modal. En ella se puede percibir la influencia que recibió del movimiento Cool, como una de sus influencias tardías, al haber formado parte del quinteto de Miles Davis en 1961.

Ejemplo musical 352. Composición “No Room for Squares”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 352.** Composición “No Room for Squares”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 352. Se citan los compases 32-40, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Break en los primeros dos compases, además de un ejecutar un Voice Leading perfecto, como un excelente ejemplo de desarrollo motivo tomando dos notas como referencia F y D.

Ejemplo musical 353. Composición “No Room for Squares”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 353. Composición “No Room for Squares”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 353. Se citan los compases 41-53, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, conjugando a su vez súper imposiciones armónicas a lo largo de la parte A y la parte B, haciendo alusión a las escalas menor armónica, menor melódica y el modo Dórico.

Ejemplo musical 354. Composición “No Room for Squares”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 354.** Composición “No Room for Squares”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 354. Se citan los compases 65-72, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, también conjuga un excelente desarrollo Motívico sobre las notas F y D, y a su vez crea por momentos, súper imposiciones armónicas haciendo alusión a las escalas menor armónica y melódica.

Ejemplo musical 355. Composición “No Room for Squares”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 355.** Composición “No Room for Squares”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 355. Se citan los compases 123-127, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al interpretar la escala de tonos enteros; en este caso tiene dos notas que están fuera de

contexto, C# y Eb, no obstante logra que queden muy bien, comenzando con el C#; en este se puede apreciar que está haciendo énfasis a la escala menor melódica y la sigue ejecutando a lo largo de todo el ejemplo.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Three Way Split”. Esta composición es de su propia autoría. (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es un Rhythm Changes; forma canción AABA de 32 compases, y está en Bb concierto, con la peculiaridad de que en varias ocasiones, como ocurre en la melodía, la parte A está en Ima7 (#11) en toda la sección. En algunas ocasiones, se hace la parte A en la forma tradicional del Rhythm Changes. También la parte B tiene una pequeña variación de los cambios pre establecidos, hace sustituciones tritonales al VI7 y al V7. Con estas variaciones armónicas le vuelve a dar un toque modal a esta composición, pareciendo que esta va a ser la temática predominante a lo largo del disco.

Ejemplo musical 356. Composición “Three Way Split”

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 356. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 356. Se citan los compases 42-56; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, haciendo referencia a la nota característica, en este caso la oncena #, haciendo énfasis en esta nota, cualidad del Jazz Modal; también es posible apreciar que hace alusión a la tríada de D, logrando un énfasis mayor hacia las notas D, F#, A.

Ejemplo musical 357. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 357.** Composición “Three Way Split”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 357. Se citan los compases 57-66, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, haciendo referencia a los arpeggios de cada cambio armónico en cuestión.

Ejemplo musical 358. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 358.** Composición “Three Way Split”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 358. Se citan los compases 71-88, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en este

caso al final de la última A para pasar al segundo coro, y decide cambiar del Rhythm Changes tradicional al Jazz Modal.

Ejemplo musical 359. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 359. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 359. Se citan los compases 94-104, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, comienza con la escala BeBop de D7 y la extiende hasta los primeros tres tiempos dentro de Db7; hace un cambio en la última A de Rhythm Changes tradicional al concebirlo como modal en los últimos cuatro compases, ejecutando toda esta sección en C#A7(#11).

Ejemplo musical 360. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 360. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 360. Se citan los compases 113-121, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, también se puede apreciar una secuencia melódica desde el segundo compás al quinto.

Ejemplo musical 361. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 361. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 361. Se citan los compases 137-142, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta varias secuencias melódicas en dos centros tonales C y Db sobre la pentatónica mayor de cada una.

Ejemplo musical 362. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 362. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 362. Se citan los compases 156-161, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un motivo que lo reproduce en cada centro tonal Eb7, D7 y Db7, de esta manera lo convierte en una secuencia melódica.

Ejemplo musical 363. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 363. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 363. Se citan los compases 170-175, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una serie de secuencias melódicas por triadas mayores en los dos primeros compases, fuera de los centros tonales y de paso se convierte en una súper imposición armónica; en el cuarto compás ejecuta otra súper imposición armónica al utilizar el tritono dentro de G7.

Ejemplo musical 364. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 364. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 364. Se citan los compases 186-191, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una serie de secuencias melódicas de cada centro tonal y también utiliza una súper imposición armónica al hacer referencia en este ejemplo a la escala de tonos enteros.

Ejemplo musical 365. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 365. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 365. Se citan los compases 196-200, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto en el cuarto compás, en el segundo tiempo hace una aproximación cromática doble a la novena de F.

Ejemplo musical 366. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 366. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 366. Se citan los compases 210-213, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta otra secuencia melódica por medio tono, comienza en Cma7 a partir de la quinta y a partir del tercer compás la repite en Dbma7 también desde la quinta, pero esto a su vez se convierte en una súper imposición armónica al utilizar notas fuera del contexto tonal.

Ejemplo musical 367. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 367. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 367. Se citan los compases 233-243, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley hace alusión a la sonoridad Blues al ejecutar, a lo largo de este ejemplo, la tercera menor dentro de un contexto mayor; esto a su vez se convierte en una súper imposición armónica y a partir del sexto compás hace alusión a la escala disminuida (medio tono-tono) para dominantes.

Ejemplo musical 368. Composición “Three Way Split”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 368.** Composición “Three Way Split”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 368. Se citan los compases 266-281, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto a lo largo de estos 16 compases con la excepción del cuarto compás, en el tercer tiempo ejecuta la novena bemol dentro de G⁷, pero esto a su vez es una doble aproximación cromática a la raíz.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Me’N You”. Esta composición es de Lee Morgan. (allmusic.com), su compañero en la trompeta en esta sesión de grabación. La estructura armónica de dicha composición es un Blues de 12 compases en F⁷, basado en el Blues tradicional dominante; la velocidad en que lo interpretan es médium swing, comienza con una introducción de 16 compases, tanto esta como la melodía están basadas en un “riff” de acompañamiento de piano enfocado en una línea de “Boogie-Woogie”, que se mantiene durante toda la improvisación de Mobley.

Ejemplo musical 369. Composición “Me’N You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 369.** Composición “Me’N You”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 369. Se citan los compases 29-41, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto a lo largo de estos 13 compases, hace ciertas alusiones a la sonoridad Blues; en el segundo compás ejecuta la quinta disminuida en el último tiempo; en el cuarto compás, en el último tiempo, hace una anticipación del bemol 7 para pasar a F7 y en el compás 12, toca siempre en tiempo nuevamente, la quinta disminuida para después resolver a la quinta perfecta.

Ejemplo musical 370. Composición “Me’N You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 370.** Composición “Me’N You”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 370. Se citan los compases 45-53, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto haciendo alusión a la sonoridad Blues en el segundo compás, pero resuelve a la tercera mayor en el tercer compás.

Ejemplo musical 371. Composición “Me’N You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 371. Composición “Me’N You”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 371. Se citan los compases 61-62, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley en esta ocasión, interpreta una secuencia melódica idéntica para G7 y F7, respectivamente.

Ejemplo musical 372. Composición “Me’N You”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 372.** Composición “Me’N You”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 372. Se citan los compases 65-76, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto y también incluye una secuencia melódica idéntica en los compases 73-74.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Carolyn”. Nuevamente en esta ocasión, Mobley escogió otra composición de Lee Morgan. (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 18 compases, está en Fmi7 concierto y es una balada. La melodía la interpreta Lee Morgan en la trompeta y Mobley toca un acompañamiento basándose en un ritmo constante, a manera de contra melodía o contrapunto.

Ejemplo musical 373. Composición “Carolyn”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 373.** Composición “Carolyn”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 373. Se citan los compases 23-27, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto: en el segundo compás interpreta la trecena bemol dentro de $A_{mi}7$, pero esta nota se convierte en la novena # del $D7$ en el siguiente cambio armónico.

Ejemplo musical 374. Composición “Carolyn”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 374. Composición “Carolyn”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 374. Se citan los compases 29-31, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto, pero siempre está haciendo referencia a la séptima mayor en contextos menores, $G_{mi}7$ y $F_{mi}7$. En $Bb7$ hace alusión a la oncena #.

Ejemplo musical 375. Composición “Carolyn”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 375.** Composición “Carolyn”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 375. Se citan los compases 36-37, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica sobre triadas, cada una anticipada por medio tono cromático.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Comin’ Back”. Esta composición es de su propia autoría (allmusic.com); está en F7 concierto, la estructura armónica es una forma canción AABA y su velocidad es un médium swing.

Ejemplo musical 376. Composición “Comin’ Back”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

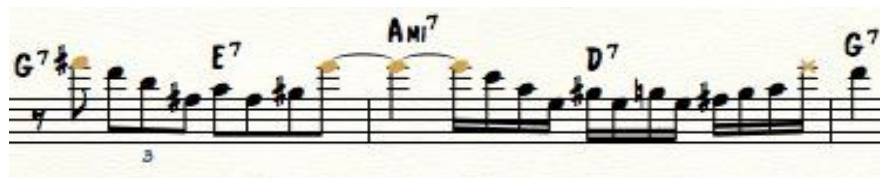
**Ejemplo auditivo 376.** Composición “Comin’ Back”.(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 376. Se citan los compases 107-112, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica en el tercer compás al utilizar tensiones como la trecena bemol, la novena sostenida y

bemol, dentro de G7. También en el segundo compás interpreta la séptima mayor y la novena # dentro de G7.

Ejemplo musical 377. Composición “Comin’ Back”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 377. Composición “Comin’ Back”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 377. Se citan los compases 113-115, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché en el segundo compás desde la quinta de D7, y la resuelve a la tercera mayor, se podría interpretar que hace una súper imposición armónica en el primer compás, pero es una anticipación de E7 sobre todo el compás.

Ejemplo musical 378. Composición “Comin’ Back”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 378. Composición “Comin’ Back”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 378. Se citan los compases 117-120, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y también una secuencia melódica de medio tono descendente, que va a la par con la armonía.

Ejemplo musical 379. Composición “Comin’ Back”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 379. Composición “Comin’ Back”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 379. Se citan los compases 161-165, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con una excepción, en el cuarto compás ejecuta la novena # y bemol para resolver en el último compás a la quinta de G7 y con esto finaliza su solo.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Syrup and Biscuits”. Composición de su propia autoría (allmusic.com), la estructura armónica de dicha composición nuevamente es una forma canción AABA de 32 compases y está en Cma7 concierto.

Como dato curioso, la forma en si cambia de centro tonal; esta característica no se había presentado hasta ahora en las composiciones de Mobley. En ella hace dos coros de improvisación: el primero en Cma7 y el segundo en Fma7, también en la improvisación la estructura armónica sigue siendo de 32 compases en total, pero divididos en 16 y 16, y en la melodía la estructura armónica es AABA de ocho compases en cada sesión.

Ejemplo musical 380. Composición “Syrup and Biscuits”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 380. Composición “Sirup and Biscuits”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 380. Se citan los compases 32-39, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Break de un compás para comenzar la improvisación; también ejecuta un Voice Leading perfecto, en el sexto y séptimo compás toca la oncena sostenida haciendo alusión a la escala Lidio b7.

Ejemplo musical 381. Composición “Syrup and Biscuits”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 381. Composición “Sirup and Biscuits”.

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 381. Se citan los compases 44-49, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el tercer compás interpreta una súper imposición armónica al hacer alusión al tritono

dentro de A7 toca notas de Eb7 y en el cuarto compás, toca la trecena bemol dentro de D7.

Ejemplo musical 382. Composición "Syrup and Biscuits".

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 382. Composición "Sirup and Biscuits".

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 382. Se citan los compases 65-68, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por medios tonos en los tres centros tonales.

Ejemplo musical 383. Composición "Syrup and Biscuits".

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 383. Composición "Sirup and Biscuits".

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 383. Se citan los compases 77-79, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala disminuida auxiliar para dominantes (medio tono-tono),

creando una anticipación al utilizar esta escala en los dos primeros compases, también este ejemplo es una cadencia de $II-7 / V7 / Ima7$.

Ejemplo musical 384. Composición "Syrup and Biscuits".

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 384. Composición "Sirup and Biscuits".

(Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 384. Se citan los compases 93-97, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el cuarto compás ejecuta una súper imposición armónica al tocar en $A7$ la trecena bemol, y la novena sostenida y bemol para resolver a $Dma7$ y de esta manera concluye su solo.

Conclusiones del LP *No Room for Squares*:

- Fue grabado para Blue Note (BLP 4149) en 1963; dicha grabación se realizó dos sesiones en quinteto, la instrumentación utilizada fue conformada por: trompeta, saxofón, piano, contrabajo y batería. En la efectuada el 7 de marzo de 1963, utilizó en la trompeta a Donald Byrd, en el piano a Herbie Hancock y en el contrabajo a Butch Warren. En la sesión del 2 de octubre del mismo año, utilizó a Lee Morgan en la trompeta, Andrew Hill en el piano y John Ore en el contrabajo.
- En ambas sesiones quedaron Mobley en el saxofón y Philly Joe Jones en la batería. En cuanto a la instrumentación mantiene el formato al igual que en discos anteriores.
- Como dato curioso, este LP tiene una clara influencia del Jazz Modal, debido seguramente al año que pasó el artista en el quinteto de Miles Davis en 1961.



Composiciones como “Up a Step”, “No Room for Squares” y “Three Way Split” que no poseen gran complejidad en los cambios armónicos, pues más bien son estables, hace énfasis en la improvisación modal utilizando modos como: Dórico y Lidio, en secciones armónicas de 8 ó 16 compases.

➤ Dos composiciones pertenecen a Lee Morgan: “Me’N You” y “Carolyn”. La primera composición es un Blues tradicional de 12 compases en F7, con un Boogie-Woogie que mantiene un riff en el acompañamiento del piano durante toda la composición y “Carolyn”, primera balada de los discos analizados hasta el momento. “Old World, New Imports”, “No Room for Squares”, “Three Way Split”, “Comin’ Back” y “Syrup and Biscuits” son médium up; “Me’N You”, Boogie-Woogie y “Up a Step”, médium swing.

➤ Seis composiciones mantienen la estructura armónica forma canción AABA de 32 compases, algunas con ciertos cambios en la armonía.

Rasgos característicos e identificables de la improvisación

Autor	Característica	Resultado
Hank Mobley	Break	Ejemplos: 227, 237, 268, 287, 310, 316, 322, 352, 380.
	Sonoridad Blues	Ejemplos: 219, 223, 245, 258, 278, 300, 314, 330, 367.
	Line Cliché	Ejemplos: 212, 213, 221, 229, 231, 234, 236, 239, 280, 286, 298, 329, 331, 332, 337, 377.
	Voice Leading Perfecto	Ejemplos: 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 246, 247, 248, 249, 251, 255, 261, 264, 276, 277 (idea musical propia de Mobley), 279, 281, 283, 287, 288, 290, 291, 292, 295, 297, 298, 299, 300, 304, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 319,

	323, 325, 326, 329, 331, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 365, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 378, 379, 380, 381, 384.
Secuencias Melódicas	Ejemplos: 210, 212, 216, 222, 225, 226, 232, 238, 242, 244, 254, 256, 257, 265, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 284, 291, 301, 306, 319, 323, 327, 328, 333, 342, 361, 362, 363, 364, 366, 371, 372, 375, 378, 382.
Súper Imposición Armónica	Ejemplos: 218, 219, 223, 224, 226, 245, 248, 258, 284, 289, 293, 294, 296, 302, 303, 306, 309, 320, 321, 322, 329, 330, 333, 337, 341, 342, 361, 363, 366, 376, 381, 384.
Súper Imposición Armónica alusión a diferentes escalas	Ejemplos alusión escala alterada: 252, 259, 262, 263, 267. Escala Disminuida auxiliar para dominantes: 207, 253, 256, 260, 262, 266, 268, 301, 367, 383. Escala Mixolidio b9/ b13, 229, 240, 269, 275, 307, 324, 332. Escala Lidio b7: 298, 380. Escala de tonos enteros: 308, 351, 355. Escala menor melódica: 324, 349, 351, 354, 355. Escala menor armónica: 354.
Referencia Melódica	Ejemplos: 241 "Carmen" de Bizet; 243, melodía de "BeBop".
Influencia de Coltrane y Coltrane Changes	Ejemplos: 298, 309.



Tomando en consideración el análisis realizado hasta el momento de acuerdo con la estructura de la obra de Mobley, es posible concluir lo siguiente:

- **Sonoridad Blues:** la empleó en nueve ocasiones, logrando un incremento considerable en relación con los períodos anteriores.
- **Referencias melódicas:** las ejecutó en dos ocasiones, en este aspecto se mantuvo en relación a los periodos anteriores.
- **Break:** la empleó en nueve ocasiones, haciendo un incremento considerable en relación a los períodos anteriores.
- **Line Cliché:** esta técnica la ejecutó en 16 ocasiones, logrando nuevamente un incremento considerable con respecto a los períodos anteriores.
- **Secuencias melódicas:** esta técnica la tocó en 40 ocasiones, logrando nuevamente un incremento considerable con respecto a los períodos anteriores.
- **Súper imposiciones armónicas:** esta técnica la ejecutó en 33 ocasiones, nuevamente logrando un incremento considerable en relación a los períodos anteriores.
- **Súper imposición armónica haciendo alusión a diferentes escalas:** las interpretó en 32 ocasiones, mayor número de veces que en el período anterior.
- **Voice Leading perfecto:** en este capítulo la ejecuta en 99 ocasiones, logrando un incremento gigantesco en relación a los períodos anteriores.
- **Influencia Parkeriana:** no la utiliza en este capítulo.
- **Influencia de Coltrane y Coltrane Changes:** las utiliza en dos ocasiones.

En resumen, con relación al desempeño de Mobley, puede afirmarse que incluye todas las características anteriores con una ampliación monumental en cada técnica, solo no empleó la influencia Parkeriana, pero en cambio incluye la influencia tardía de Coltrane en dos ocasiones.

2.3 Análisis del tercer período

A continuación serán analizados los discos correspondientes al tercer periodo; el mismo abarca los años 1963-1966 comprendiendo los discos: *Straight no Filter* (1963-1966), *Dippin'* (1965), *A Caddy for Daddy* (1965) y *A Slice of the Top* (1966).



Análisis del disco *Straight no Filter*. Este disco fue grabado en varias sesiones para el sello discográfico Blue Note (BST 84435); las mismas se realizaron en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ. Comenzaron el 5 de febrero de 1963 y terminaron el 17 de junio de 1966.

En la sesión del 5 de febrero de 1963 se grabaron las composiciones:

1513 tk.9	Third Time Around
1514 tk.15	Hank's Waltz

Los músicos que participaron en esta sesión fueron:

- Freddie Hubbard (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón)
- Barry Harris (piano)
- Paul Chambers (contrabajo)
- Billy Higgins (batería)

En la sesión del 7 de marzo de 1963 grabaron las composiciones:

tk.17	The Feelin's Good
tk.26	Yes Indeed

En ella participaron los músicos:

- Donald Byrd (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón)
- Herbie Hancock (piano)
- Butch Warren (contrabajo)
- Philly Joe Jones (batería)

Se le puede encontrar como (Blue Note CDP 7 84435 2).

Finalmente, en la sesión del 17 de junio de 1966 se grabaron las composiciones:

1743 tk.3	Straight No Filter
1744 tk.14	Chain Reaction
1745 tk.15	Soft Impressions

Los músicos que participaron en ella fueron:

- Lee Morgan (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón)
- McCoy Tyner (piano)
- Bob Cranshaw (contrabajo)
- Billy Higgins (batería)

Se le puede encontrar también como Blues Note (BST 84186) (JAZZDISCO.org, 2001).

Nuevamente Mobley escoge el formato de quinteto, con dos vientos trompeta, saxofón y sección rítmica convencional, piano, contrabajo y batería.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Third Time Around”. Esta composición es de su autoría (allmusic.com). Su forma es de 20 compases y está en Bb7 en concierto. Como un dato curioso, Mobley implementa una introducción de ocho compases en el contrabajo, por primera vez en todas sus grabaciones; anteriormente se usaban introducciones con batería, piano, pero hasta el momento es esta la primera con contrabajo.

Ejemplo musical 385. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 385. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 385. Se citan los compases 34-42, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y una súper imposición armónica, en el séptimo compás al ejecutar en el segundo tiempo la quinta

perfecta en lugar de la quinta disminuida, también a partir de la segunda mitad del tercer compás toca la trecena bemol, la novena sostenida y termina en la novena bemol para resolver a la quinta dentro de Gmi7.

Ejemplo musical 386. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 386. Composición “Third Time Around”.

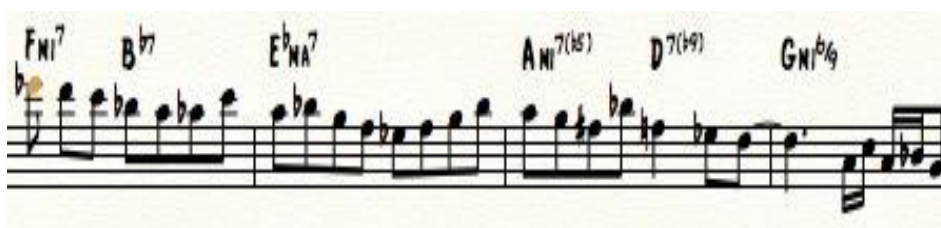
(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 386. Se citan los compases 49-55, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el quinto compás hace alusión a la escala BeBop para dominante dentro de Ab7.

Ejemplo musical 387. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 387. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 387. Se citan los compases 58-61, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica, al

tocar la oncena # en el segundo compás dentro de Ebma7 y al utilizar la trecena bemol, la novena sostenida y bemol en el siguiente compás.

Análisis de la improvisación de Mobley dentro de la composición “Hank’s Waltz”. Esta composición es de su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica de la misma es un Blues tradicional, de 12 compases en compás de 6/4 en C7 concierto. Como lo describe el nombre es un vals; se podría pensar como $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{4}$, para el mejor propósito de este análisis se escogió el 6/4.

Ejemplo musical 388. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 388. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 388. Se citan los compases 17-28, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y también a su vez incorpora dentro de este ejemplo dos secuencias melódicas, la primera en el primer motivo en D7 y después en G7 en el quinto compás cuando repite el mismo motivo y también en el noveno y decimo compás al repetir el mismo motivo en A7 y G7, respectivamente.

Ejemplo musical 389. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 389. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 389. Se citan los compases 41-44, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala de tonos enteros dentro de D7.

Ejemplo musical 390. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 390. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 390. Se citan los compases 49-50, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por tonos entre los centros tonales; estos son A7 y G7 pero hace alusión en cada una de ellas a la oncena sostenida comenzando con ella en ambos casos.

Ejemplo musical 391. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 391. Composición “Hank’s Waltz”.**

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 391. Se citan los compases 55-64, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica desde el tercer compás hasta el quinto, al hacer una referencia rítmica en ella, y en el séptimo y octavo compás hace otra secuencia sobre la tercera y tónica de cada centro tonal en este caso para A7 y G7 respectivamente.

Ejemplo musical 392. Composición “Hank’s Waltz”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 392. Composición “Hank’s Waltz”.**

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 392. Se citan los compases 64-77, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto haciendo alusión en breves momentos a otra secuencia melódica en el noveno y decimo compás.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “The Feelin’s Good”. Esta composición es de su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 16 compases y está en Bb7 concierto, se asemeja a un Blues de 16 compases ya que están pre establecidos los centros tonales 1-4-1-b7-1.

Ejemplo musical 393. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 393. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 393. Se citan los compases 106-113, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto al tocar todas las notas en tiempo que pertenecen a los tonos del acorde o tensiones disponibles, solamente con la excepción del cuarto tiempo del segundo compás al ejecutar la novena sostenida.

Ejemplo musical 394. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 394. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 394. Se citan los compases 125-128, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta un Voice Leading perfecto al tocar todas las notas en tiempo que pertenecen a los tonos del acorde o tensiones disponibles.

Ejemplo musical 395. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 395. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 395. Se citan los compases 130-131, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica a los dos centros tonales en cuestión C7 y Bb7, tocando la raíz y quinta simultáneamente.

Ejemplo musical 396. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 396. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 396. Se citan los compases 134-136, en él se puede observar la

interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica a partir de una súper imposición armónica, ya que dentro de C7 hace referencia a la escala menor melódica y desde la novena desciende por terceras, al finalizar toca la novena sostenida para resolver a la raíz.

Ejemplo musical 397. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 397. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 397. Se citan los compases 142-143, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta una secuencia melódica dentro de F7 y F#7, al ejecutar el patrón de escala 5-3-2-1.

Ejemplo musical 398. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 398. Composición “The Feelin’s Good”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 398. Se cita el compás 152, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley nuevamente ejecuta una secuencia melódica dentro de un Voice Leading perfecto al hacer una doble aproximación cromática

descendente a la raíz y quinta.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Yes Indeed”. Esta composición pertenece a Sy Oliver (DISCOGRAPHY J-DISC). Mobley escoge cuidadosamente esta composición de Oliver; el resto de las composiciones dentro del LP son de su propia autoría. La estructura armónica de dicha composición es de 16 compases y está en Ab concierto: comienza con una extensa introducción de 24 compases.

Ejemplo musical 399. Composición “Yes Indeed”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 399. Composición “Yes Indeed”.

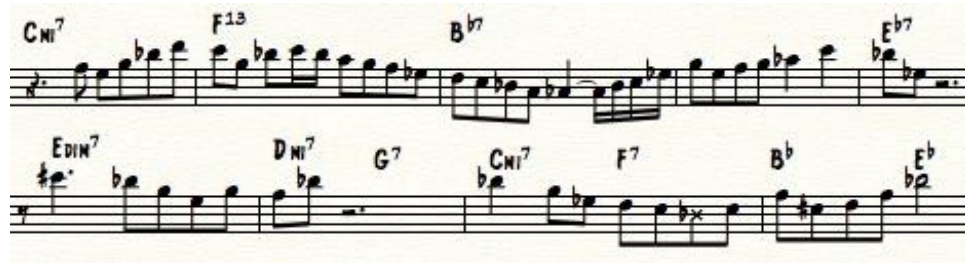
(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 399. Se citan los compases 56-77, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto a lo largo de 16 compases.

Ejemplo musical 400. Composición “Yes Indeed”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 400. Composición “Yes Indeed”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 400. Se citan los compases 79-87, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto; en esta ocasión, a lo largo de 9 compases.

Ejemplo musical 401. Composición “Yes Indeed”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 401. Composición “Yes Indeed”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 401. Se citan los compases 97-105, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, con la excepción del segundo compás donde toca la quinta sostenida para resolver a la tercera mayor de Eb7 y en el quinto compás donde también ejecuta la trecena bemol en G7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Straight no Filter”. Esta composición, de su propia autoría da nombre al LP (allmusic.com). La estructura armónica es AABA de 36 compases, no como la tradicional que emplea ocho

compases en cada sección; en esta ocasión la B tiene 12 compases, por eso suman 36 en total y está en C7(b9, #11). Puede además agregarse, que este tema tiene una gran influencia del Jazz Modal al estar 18 compases en C7(b9, #11).

Ejemplo musical 402. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 402. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 402. Se citan los compases 37-53, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en esta ocasión utiliza en varias ocasiones la novena sostenida ya que coexiste con la novena bemol, también utiliza la trecena bemol en el compás 13 y 14.

Ejemplo musical 403. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 403. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 403. Se citan los compases 57-64, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, pero añade en los últimos tres compases también una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala de tonos enteros dentro de D7(b9, #11).

Ejemplo musical 404. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 404. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 404. Se citan los compases 68-77, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y hace énfasis a la novena sostenida en el segundo compás, ya que coexiste con la novena bemol.

Ejemplo musical 405. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 405. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 405. Se citan los compases 97-104, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y también implementa en los dos primeros compases, una secuencia melódica haciendo énfasis en la novena # y bemol nueve, también con la oncena # y la trecena bemol. En dos octavas.

Ejemplo musical 406. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 406. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 406. Se citan los compases 117-127, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y lo utiliza magistralmente en los primeros cinco compases al mantener el mismo motivo melódico y rítmico cambiando apenas una nota en cada cambio armónico.

Ejemplo musical 407. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 407. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 407. Se citan los compases 277-285, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, implementa la escala BeBop para dominante de E7 en los dos primeros compases.

Ejemplo musical 408. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 408. Composición “Straight no Filter”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 408. Se citan los compases 293-298, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala disminuida auxiliar para dominante (medio tono-tono). Dentro de D7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Chain Reaction”. Esta composición es de su propia autoría (allmusic.com), pertenece al Jazz Modal; está en Dmi7 concierto, la estructura armónica es de 40 compases ABA, los primeros 16 compases están en Dmi7, la B con otros 16 compases en Ebmi7 y regresa a la A con los últimos ocho compases en Dmi7. Durante toda la improvisación se hace alusión al modo Dórico, otra influencia tardía de Miles Davis; esta composición toma la esencia de “So What” de Miles del disco *Kind of Blue*.

Ejemplo musical 409. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 409. Composición “Chain Reaction”.**(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 409. Se citan los compases 425-457, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, también interpreta una secuencia melódica en los primeros 16 compases y en la parte B hace alusión a la referencia melódica sobre la composición “Impressions” de John Coltrane sobre la misma parte B.

Ejemplo musical 410. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 410. Composición “Chain Reaction”.**(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 410. Se citan los compases 465-471, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, haciendo referencia al modo Dórico claramente y también ejecuta una secuencia melódica por terceras diatónicas dentro de Emi7.

Ejemplo musical 411. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 411. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 411. Se citan los compases 481-495, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en los primeros cuatro compases hace una referencia melódica a “St. Thomas” de Sonny Rollins y a partir del noveno compás comienza a realizar una secuencia melódica sobre arpeggios de séptimas diatónicas descendentes a F#m7.

Ejemplo musical 412. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 412. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 412. Se citan los compases 513-519, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y a lo largo de todo el ejemplo hace una secuencia diatónica cada tres notas descendentes dentro de Emi7.

Ejemplo musical 413. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 413. Composición “Chain Reaction”.

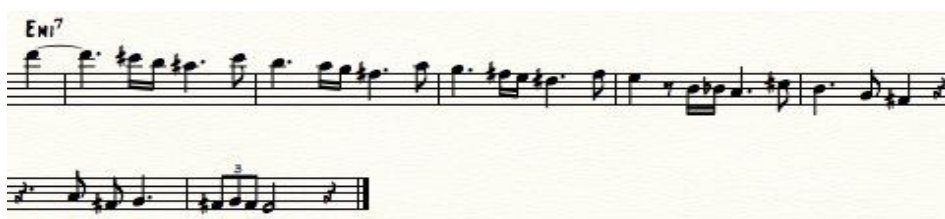
(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 413. Se citan los compases 537-543, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en los tres primeros compases interpreta una secuencia melódica cada cinco notas diatónicas, en el segundo y tercer compás utiliza la séptima mayor denotando la escala menor melódica.

Ejemplo musical 414. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 414. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 414. Se citan los compases 552-559, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto e interpreta una secuencia melódica cada cuatro notas diatónicas descendentes, utiliza en el segundo compás la oncena sostenida y en el tercer compás la séptima mayor nuevamente, en Fmi7.

Ejemplo musical 415. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 415. Composición “Chain Reaction”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 415. Se citan los compases 601-606, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al utilizar una extensión de dominantes comenzando en Gb7-B7-E7, dentro de esto Mobley ejecuta un patrón de escalas de 1-2-3-5 y retorna a Fmi7 usando un Voice Leading haciendo alusión a la escala BeBop para menor en este caso Fmi7. Esta escala interpone un medio tono entre la tercera menor y cuarta perfecta.

Análisis de la improvisación de Mobley sobre la composición “Soft Impressions”. Esta composición es de su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica de dicha composición es un Blues menor de 12 compases y está en Dmi7; es un médium swing.

Ejemplo musical 416. Composición “Soft Impressions”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 416. Composición “Soft Impressions”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 416. Se citan los compases 29-34, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 417. Composición “Soft Impressions”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 417. Composición “Soft Impressions”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 417. Se citan los compases 36-38, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y a su vez un Line Cliché comenzando en la quinta y terminando en el tercera menor.

Ejemplo musical 418. Composición “Soft Impressions”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 418. Composición “Soft Impressions”.

(Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 418. Se citan los compases 43-46, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, haciendo alusión a la novena bemol en el primer y tercer compás dentro de B7(b9).



Conclusiones del LP *Straight no Filter*:

➤ Fue grabado para Blue Note (BST 84435) en varias sesiones, todas en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ. Comenzaron el 5 de febrero de 1963 y terminaron el 17 de junio de 1966. Nuevamente utiliza la formación de quinteto, con dos vientos (trompeta y saxofón) y la sección rítmica convencional, piano, contrabajo y batería.

➤ Como se ha explicado, según la fuente JAZZDISCO.org, en la sesión del 7 de marzo de 1963, grabaron las composiciones las composiciones: *The Feelin's Good* (tk.17) (composición de su propia autoría; la estructura armónica es un Jazz Blues de 12 compases en Bb7 concierto, la velocidad en esta ocasión es un médium swing); “Yes Indeed” (tk.26) (esta composición es un médium swing, está en Abma7 concierto, la estructura armónica es AA de 32 compases). En ella participaron los músicos: Donald Byrd (trompeta), Hank Mobley (saxofón), Herbie Hancock (piano), Butch Warren (contrabajo) y Philly Joe Jones (batería).

➤ En la sesión del 5 de febrero de 1965 fueron grabadas las composiciones: “Third Time Around” (1513 tk.9) (la composición es un médium Up, la estructura armónica de esta composición es de 20 compases está en Bb7 en concierto) y “Hank's Waltz” (1514 tk.15), (su estructura armónica es un Jazz Blues de 12 compases, está en C7 concierto, nuevamente la velocidad es un médium Up y también por primera vez en este LP incluye un 6/4, tiene cierto aire del Jazz Modal al incluir siempre el modo Lidio Flat 7 en la cadencia en el quinto y cuarto grado, siempre haciendo alusión en su improvisación a dichos modos). La grabación se realizó con la participación de los músicos: Freddie Hubbard (trompeta), Hank Mobley (saxofón), Barry Harris (piano), Paul Chambers (contrabajo) y Billy Higgins (batería).

➤ Finalmente, en la sesión del 17 de junio de 1966 se grabaron las composiciones:

- “Straight No Filter” (1743 tk.3): la estructura armónica de dicha composición es una forma canción de 32 compases AABA, está en D7 concierto; la velocidad es un médium Up y pertenece al Jazz Modal al usar siempre en las sesiones de la letra A la escala disminuida auxiliar para dominantes [medio tono-tono]-
- “Chain Reaction” (1744 tk.14): la estructura armónica es de 40 compases, la primera A tiene 16 compases, la B tiene otros 16 compases y la última A tiene



ocho compases, está en Dmi7, eminentemente del Jazz Modal, ya que en todas las improvisación se hace énfasis al modo Dórico, la velocidad es un médium Up, un tributo a la composición “So What” de Miles Davis porque mantiene los mismos centros tonales y solo cambia la forma ya que básicamente la dobla en el número de compases.

- “Soft Impressions” (1745 tk.15): la estructura armónica es un Blues menor de 12 compases, la velocidad es un médium swing, está en Dmi7 concierto. En esta grabación los músicos que participaron fueron: Lee Morgan (trompeta), Hank Mobley (saxofón), McCoy Tyner (piano), Bob Cranshaw (contrabajo) y Billy Higgins (batería), se le puede encontrar también como Blues Note (7243 5 27549 2 2).

➤ Todas las composiciones pertenecen a Mobley, con excepción de “Yes Indeed” que pertenece a Sy Oliver. Las velocidades de todas las composiciones oscilan entre médium swing y médium Up.

➤ Desde el disco anterior, Mobley había desarrollado líneas de improvisación más largas y coherentes dentro del Jazz Modal. Y este disco es un fiel reflejo de la vertiente del Jazz modal donde se viene desempeñando Mobley tanto en su improvisación como en sus composiciones.

Análisis del LP *Dippin'*. Este disco fue grabado para el sello discográfico Blue Note (BLP 4209) en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 18 de junio de 1965. También se lo puede encontrar como (BST 84209) y (CDP 7 46511 2) (JAZZDISCO.org, 2001). Participaron en la grabación los músicos:

- Lee Morgan (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón)
- Harold Mabern (piano)
- Larry Ridley (contrabajo)
- Billy Higgins (batería)

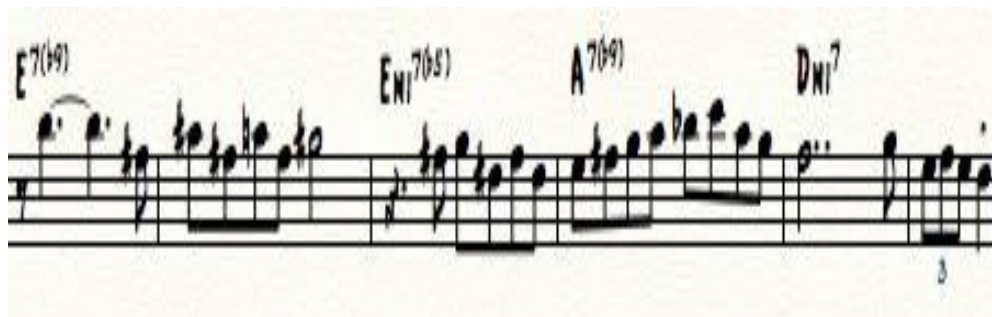
Las composiciones grabadas fueron:

1615 tk.10	Recado Bossa Nova
1616 tk.22	Ballin'
1617 tk.27	The Vamp
1618 tk.31	The Dip
1619 tk.36	I See Your Face Before Me
1614 tk.37	The Break Through

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Recado Bossa Nova”. Esta composición pertenece a Djalma Ferreira (DISCOGRAPHY J-DISC). La forma de dicha composición es de 50 compases, AABA, las A son de 16 compases y la B de ocho compases, es un latin basado en el groove de Bossa Nova, en velocidad de médium Up y está en Gmi7.

Ejemplo musical 419. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 419. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 419. Se citan los compases 67-72, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché desde la quinta hasta terminar en la tercera mayor, también es un Voice Leading perfecto y dentro de Emi7(b5) está tocando la séptima mayor.

Ejemplo musical 420. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 420. Composición “Recado Bossa Nova”.**(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 420. Se citan los compases 74-88, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, se puede apreciar en el segundo y doceavo compás que utiliza la séptima mayor dentro de un contexto menor, repite la misma frase en los últimos cuatro compases del ejemplo 419 y 420; como se puede apreciar, este ejemplo es muy extenso y a su vez, es una de las evoluciones en la improvisación de Mobley en el cual sus frases son más articuladas entre sí y por ende, extensas.

Ejemplo musical 421. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 421. Composición “Recado Bossa Nova”.**(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 421. Se citan los compases 94-96, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica con aproximaciones cromáticas y diatónicas a la triada de A menor, también es un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 422. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 422. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 422. Se citan los compases 129-131; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una referencia melódica sobre “Cry Me a River” en este caso, comienza en la novena sostenida, todas las notas que utiliza dan a resaltar que lo convierte en una súper imposición armónica, haciendo alusión a la escala alterada.

Ejemplo musical 423. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 423. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 423. Se citan los compases 133-136, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a las escalas de tonos enteros dentro de B7 y E7, en este caso se encuentran por medio tono de distancia.

Ejemplo musical 424. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 424. Composición “Recado Bossa Nova”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 424. Se citan los compases 165-168, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Line Cliché comenzando en la quinta de A7 y termina en la tercera mayor, en el tercer compás vuelve a utilizar la séptima mayor dentro de Dmi7.

Análisis de la composición “Ballin’”. Esta composición es de su propia autoría (almusic.com). La estructura armónica de esta composición es AABA de 64 compases, cada sesión está compuesta por 16 compases, es un Vals en $\frac{3}{4}$, está en Ebma7 concierto y la velocidad es un Medium Up.

Ejemplo musical 425. Composición “Ballin’ ”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 425. Composición “Ballin’ ”.

(Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 425. Se citan los compases 259-266, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el tercer compás utiliza un cromatismo de la escala BeBop para dominante en este caso dentro de Eb7.

Ejemplo musical 426. Composición “Ballin’ ”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 426. Composición “Ballin’ ”.

(Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 426. Se citan los compases 280-284, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el primer compás hace alusión a la escala alterada comenzando por la novena bemol y sostenida.

Ejemplo musical 427. Composición “Ballin’ ”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 427. Composición “Ballin’ ”.**

(Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 427. Se citan los compases 304-309, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, con la particularidad de que ejecuta una súper imposición armónica haciendo alusión a la escala alterada en el primer compás, al utilizar notas como la novena bemol y sostenida, también la trecena bemol y la oncenena sostenida.

Ejemplo musical 428. Composición “Ballin’ ”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 428. Composición “Ballin’ ”.**

(Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 428. Se citan los compases 319-329, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y a su vez se convierte en una secuencia melódica al ejecutar la raíz y quinta tanto en Fma9 como en Eb7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “The Vamp”. Obra de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC), la estructura armónica es ABA de 24 compases, la velocidad es un Up Tempo y está en Cmi7 concierto; esta es otra composición con claros matices del Jazz Modal, los centros tonales son Imi7/ bVI9/ Imi7/ VI7(b9).

Ejemplo musical 429. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 429. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 429. Se citan los compases 30-35, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y a su vez se convierte en una secuencia melódica al ir descendiendo diatónicamente por tonos y medios tonos.

Ejemplo musical 430. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 430. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 430. Se citan los compases 45-53; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica la utilizar la escala de tonos enteros dentro de B7 y a su vez es un Voice Leading perfecto al ejecutar todas las notas dentro de esta escala.

Ejemplo musical 431. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 431. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 431. Se citan los compases 69-72, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al

utilizar la escala de tonos enteros dentro de B7 y toca una secuencia melódica descendente haciendo énfasis a la escala antes mencionada.

Ejemplo musical 432. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 432. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 432. Se citan los compases 93-101, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al utilizar la escala de tonos enteros dentro de B7 y a su vez es un Voice Leading perfecto dentro de la escala antes mencionada.

Ejemplo musical 433. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 433. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 433. Se citan los compases 117-123, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper estructura desde la tercera

mayor al tocar un arpeggio disminuido a partir del tercer compás en este caso lo hace descendente.

Ejemplo musical 434. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 434. Composición “The Vamp”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 434. Se citan los compases 117-123, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al ejecutar nuevamente la escala de tonos enteros dentro de B7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “The Dip”. Esta una obra de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de dicha composición es AABA de 46 compases, las As tienen 12 compases y la B tiene 10 compases. El centro tonal es Dbma7 concierto y es un médium swing. Esta composición evoca al sentimiento Blues y Mobley lo plasma a lo largo de todo su solo.

Ejemplo musical 435. Composición “The Dip”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 435. Composición “The Dip”.**(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 435. Se citan los compases 51-58, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, pero a su vez se puede sentir como Mobley mediante la novena sostenida da ese toque Bluesy, que se mantiene presente en toda la improvisación.

Ejemplo musical 436. Composición “The Dip”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 436. Composición “The Dip”.**(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 436. Se citan los compases 68-78; en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con pocas

excepciones, por ejemplo en el tercer compás comienza en la séptima mayor dentro de Dmi7, en el cuarto compás hace énfasis en la novena sostenida y vuelve a usar una séptima mayor dentro de Fmi7, igual al ejemplo anterior da el toque Bluesy.

Ejemplo musical 437. Composición “The Dip”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 437. Composición “The Dip”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 437. Se citan los compases 90-96, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el quinto compás utiliza la escala BeBop para dominante en Eb7. Nuevamente se puede sentir el toque Bluesy en este ejemplo.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “I See Your Face Before Me”. Esta composición pertenece a Arthur Schwartz y Howard Dietz (DISCOGRAPHY J-DISC). La estructura armónica de esta composición es AABC de 32 compases, cada sesión esta conformada por ocho compases. Nuevamente, Mobley escoge una balada y el centro tonal es Bbma7. Se señala como importante acotación, que Mobley no improvisa un solo sino que lo desarrolla a través de la ejecución de la melodía, y en relación con ello, se expondrán diferentes ejemplos.

Ejemplo musical 438. Composición “I See Your Face Before Me”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 438. Composición “I See Your Face Before Me”.**

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 438. Se citan los compases 9-10, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, tomando siempre las terceras en este caso todas mayores.

Ejemplo musical 439. Composición “I See Your Face Before Me”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 439. Composición “I See Your Face Before Me”.**

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 439. Se citan los compases 24-26, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el tercer compás hace alusión a la oncena sostenida dentro de Ab7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “The Break Through”. Obra de su propia autoría (DISCOGRAPHY J-DISC), la estructura armónica de esta composición es un Blues dominante de 12 compases, está en Eb7 concierto y la velocidad en que lo ejecutan es un Up tempo.

Ejemplo musical 440. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 440. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 440. Se citan los compases 21-28, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, ejecuta un patrón de cuartas y quintas perfectas a lo largo del ejemplo y termina haciendo alusión a la melodía.

Ejemplo musical 441. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 441. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 441. Se citan los compases 41-43, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading

perfecto y una secuencia melódica al interpretar las triadas mayores de F y Eb, consecutivamente.

Ejemplo musical 442. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 442. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 442. Se citan los compases 44-47, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, excepto en el segundo compás, en el cuarto tiempo toca la novena sostenida y en el siguiente compás hace una secuencia melódica por tonos descendentes.

Ejemplo musical 443. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 443. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 443. Se citan los compases 62-64, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta otra secuencia melódica al hacer aproximaciones diatónicas y cromáticas a la triada mayor de C7 y termina en la novena bemol.

Ejemplo musical 444. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 444. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 444. Se citan los compases 77-79, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta otra secuencia melódica idéntica en los tres centros tonales en cuestión, G7-F7-Eb7.

Ejemplo musical 445. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 445. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 445. Se citan los compases 92-95, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto.

Ejemplo musical 446. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 446. Composición “The Break Through”.**

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 446. Se citan los compases 112-118, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala Lidio b7 en los cuatro primeros compases, al ejecutar siempre la oncena sostenida e interpreta una secuencia melódica por medio tono ascendente en los últimos dos compases.

Ejemplo musical 447. Composición “The Break Through”.

(Fuente: Elaboración Propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 447. Composición “The Break Through”.**

(Fuente: Disco *Dippin'*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 447. Se citan los compases 136-140, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y se puede



apreciar que a su vez hace una secuencia melódica en el primer y tercer compás simultáneamente.

Conclusiones del LP *Dippin*:

➤ Fue grabado para el sello discográfico Blue Note (BLP 4209) en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 18 de junio de 1965, en una sola sesión.

➤ Todas las composiciones pertenecen a Mobley, exceptuando “Recado Bossa Nova” y “I See Your Face Before Me”. Paradójicamente estas dos composiciones son diferentes al resto, “Recado Bossa Nova” es un latín en groove de Bossa Nova y “I See Your Face Before Me” es una balada en la cual Mobley no improvisa, pero se las ingenia perfectamente para improvisar en la melodía.

➤ La instrumentación que usa es el mismo quinteto de Jazz con dos vientos, saxofón y trompeta y la sección rítmica estándar, piano, contrabajo y batería.

➤ Contiene las composiciones:

- “Recado Bossa Nova”: su estructura armónica es de 50 compases, AABA, la A son de 16 compases y la B de ocho compases; es un latín basado en el groove de Bossa Nova, en velocidad de médium Up y está en Gm7.

- “Ballin’”: su estructura armónica es AABA de 64 compases, cada sesión está compuesta por 16 compases, es un vals en $\frac{3}{4}$, en Ebma7 concierto y la velocidad es un Medium Up.

- “The Vamp”: su estructura armónica es ABA de 24 compases, la velocidad es un Up Tempo y está en Cmi7 concierto; esta es otra composición con claros matices del Jazz Modal.

- “The Dip”: su estructura armónica es AABA de 46 compases; las As tienen 12 compases y la B tiene 10. El centro tonal es Dbma7 concierto y es un médium swing. Esta composición evoca al sentimiento Blues en el solo de Mobley.

- “The Break Through”: su estructura armónica es un Blues dominante de 12 compases en Eb7 concierto y la velocidad de ejecución es un Up tempo.



Finalmente, puede afirmarse que en las composiciones de este LP, Mobley solo interpreta una composición con claros matices del Jazz Modal, ejecuta un 3/4, una balada y un latin; en “The Dip” vuelve a plasmar una de las características dentro del Hard Bop al retomar el sentimiento del Blues. Además, se aleja un poco de los dos discos anteriores que fueron en la búsqueda de la nueva vertiente el Jazz Modal.

Análisis del LP *A Caddy for Daddy*. Este disco fue grabado para el sello discográfico Blue Note (BLP 4230), en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder Studio, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 18 de diciembre de 1965 y fue grabado en una sola sesión. Los músicos que participaron en dicha sesión fueron:

- Lee Morgan (trompeta)
- Curtis Fuller (trombón 1-3-5)
- Hank Mobley (saxofón)
- McCoy Tyner (piano)
- Bob Cranshaw (contrabajo)
- Billy Higgins (batería)

Fueron grabadas las composiciones:

1. 1669 tk.7	Third Time Around
2. 1670 tk.12	Venus De Mildew
3. 1671 tk.20	Ace, Deuce, Trey
4. 1672 tk.23	The Morning After
5. 1673 tk.27	A Caddy For Daddy

Este disco también se le puede encontrar como, (Blue Note BST 84230) y (CDP 7 84230 2) (JAZZDISCO.org, 2001).

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Third Time Around”. Esta obra es de su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica de la composición es de 20 compases, está en Bb7 concierto y la velocidad es un Up Tempo. En esta ocasión usa tres vientos en algunas composiciones, trompeta, saxofón y trombón.

Ejemplo musical 448. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 448. Composición “Third Time Around”.**

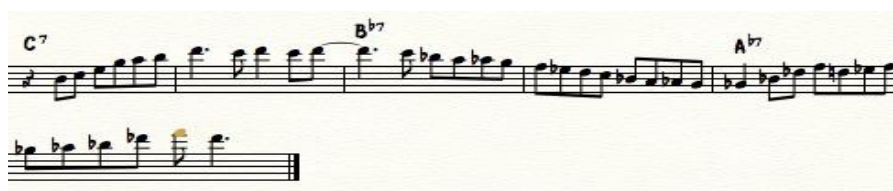
(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 448. Se citan los compases 30-33, donde se puede apreciar el Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y se puede apreciar que a su vez hace una secuencia melódica al plasmar en los tres centros tonales la triada mayor de cada uno en forma descendente.

Ejemplo musical 449. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 449. Composición “Third Time Around”.**

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 449. Se citan los compases 89-94, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con la excepción del segundo tiempo en el primer compás que comienza en la séptima mayor dentro de C7, y en los compases tercero y cuarto, toca la escala BeBop dominante para Bb7.

Ejemplo musical 450. Composición “Third Time Around”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 450. Composición “Third Time Around”.**

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 450. Se citan los compases 129-136, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, toma la nota Do como pedal para todos los centros tonales y termina el ejemplo haciendo una triada aumenta de Do, La bemol y Mi.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Venus De Mildew”. “Venus De Mildew” pertenece a la autoría de Wayne Shorter. (allmusic.com); la estructura armónica es AABA de 32 compases, está en Bb7 concierto y la velocidad en que es ejecutada es un Medium Swing.

Ejemplo musical 451. Composición “Venus De Mildew”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 451. Composición “Venus De Mildew”.**

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 451. Se citan los compases 36-41, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, comienza con una anticipación de C7 desde el primer compás y en el quinto compás ejecuta la escala menor melódica dentro de Ami7.

Ejemplo musical 452. Composición “Venus De Mildew”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 452. Composición “Venus De Mildew”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 452. Se citan los compases 64-66, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica al tocar la triada de Ami7 y la sigue ejecutando tardíamente hasta el siguiente compás dentro de C7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Ace, Deuce, Trey”. Obra de su propia autoría (allmusic.com), la estructura armónica de esta composición es AABA de 32 compases, está en Ab7(#11), es una composición Modal por excelencia, la velocidad es un Medium Up Swing.

Ejemplo musical 453. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 453. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 453. Se citan los compases 27-33, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. En los tres primeros compases hace alusión a la oncena sostenida, se puede asumir que es de la escala Lidio bemol 7.

Ejemplo musical 454. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 454. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 454. Se citan los compases 52-63, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading

perfecto, en los dos primeros compases vuelve a hacer alusión a la oncena sostenida dentro de Bb7.

Ejemplo musical 455. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 455. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 455. Se citan los compases 52-63, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, haciendo siempre anticipación de corchea a cada centro tonal en el primero y tercer compás.

Ejemplo musical 456. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 456. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 456. Se citan los compases 76-81, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading

perfecto, en los dos primeros compases ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala disminuido auxiliar para dominante (medio tono-tono), en el tercer compás ejecuta la trecena bemol y en el quinto compás en el cuarto tiempo, toca la onцена sostenida.

Ejemplo musical 457. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 457. Composición “Ace, Deuce, Trey”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 457. Se citan los compases 76-81, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el segundo compás toca la triada aumentada de D.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su autoría, “The Morning After” (allmusic.com). La forma de esta composición es AB de 32 compases, cada sesión consta de 16 compases, está en compás de $\frac{3}{4}$. El centro tonal es Gmi7 y la velocidad en que lo tocan es un Medium Up Swing.

Ejemplo musical 458. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 458. Composición “The Morning After”.

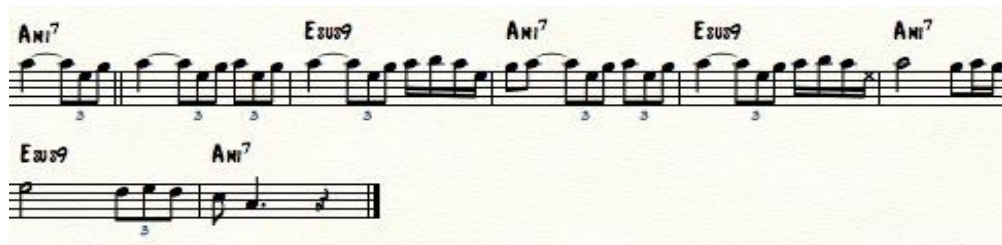
(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 458. Se citan los compases 49-56, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y mantiene la misma secuencia de notas en todo el ejemplo.

Ejemplo musical 459. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 459. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 459. Se citan los compases 73-80, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto y mantiene la misma secuencia de notas en todo el ejemplo, como en el ejemplo anterior.

Ejemplo musical 460. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 460. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 460. Se citan los compases 91-96, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica diatónica a los centros tonales de los compases uno y tres.

Ejemplo musical 461. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 461. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 461. Se citan los compases 98-106, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto a los largo de este ejemplo.

Ejemplo musical 462. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 462. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 462. Se citan los compases 145-150, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y hace una referencia melódica a “Pursuance”, una composición de John Coltrane, grabada en 1964, que formó parte de la suite *A Love Supreme*.

Ejemplo musical 463. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 463. Composición “The Morning After”.

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 463. Se citan los compases 168-176, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, se puede apreciar que a partir del cuarto compás hace mucho énfasis a la trecena tomando como centro tonal dentro de este ejemplo a Ami7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su autoría, “A Caddy for Daddy” (allmusic.com). Esta composición que da por título al LP, la estructura armónica es un Blues de 16 compases, está en F7 concierto y la velocidad es un médium swing. Vuelve a enmarcarse en la tradición del Hard Bop al hacer referencia constantemente del sonido Bluesy.

Ejemplo musical 464. Composición “A Caddy for Daddy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 464. Composición “A Caddy for Daddy”.**

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 464. Se citan los compases 101-104, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, ejecutando la trecena en el primer compás y resolviendo a la séptima menor en el siguiente compás en C7.

Ejemplo musical 465. Composición “A Caddy for Daddy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 465. Composición “A Caddy for Daddy”.**

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 465. Se citan los compases 101-104, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en los dos primeros compases utiliza la escala BeBop para dominantes de cada centro tonal y a partir del tercero pone de manifiesto el sonido Bluesy característica del género Hard Bop, pero resuelve claramente a la tercera mayor de G7.

Ejemplo musical 466. Composición “A Caddy for Daddy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 466. Composición “A Caddy for Daddy”.**(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)

Ejemplo N°. 466. Se citan los compases 129-136, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, tomando como referencia generalmente las séptimas de cada centro tonal.

Ejemplo musical 467. Composición “A Caddy for Daddy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 467. Composición “A Caddy for Daddy”.**(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 467. Se citan los compases 138-140, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y vuelve a ejecutar la sonoridad Bluesy al tocar la quinta bemol en el primer compás, en el segundo toca la novena bemol de C7, pero resuelve muy bien a la tercera mayor de G7.

Ejemplo musical 468. Composición “A Caddy for Daddy”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 468. Composición “A Caddy for Daddy”.**

(Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 468. Se citan los compases 138-140, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, crea una secuencia melódica tomando la escala BeBop para dominante de cada centro tonal.

Conclusiones del LP *A Caddy for Daddy*

- Fue grabado para el sello discográfico Blue Note (BLP 4230), en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder Studio, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 18 de diciembre de 1965 y fue grabado en una sola sesión.
- Utilizó tres vientos en las composiciones “Third Time Around”, (su estructura armónica es de 20 compases, está en Bb7 concierto y la velocidad es un Up Tempo); “Ace, Deuce, Trey” (su estructura armónica es AABA de 32 compases, está en Ab7(#11), es la única composición Modal de este disco, la velocidad es un Medium Up Swing); “A Caddy for Daddy” (su estructura armónica es un Blues de 16 compases, está en F7 concierto y la velocidad es un Médium Swing. Vuelve a enmarcarse en la tradición del Hard Bop al hacer referencia constantemente del sonido Bluesy, a lo largo de su improvisación); el instrumento agregado fue el trombón.
- Todas las composiciones son inéditas con excepción de “Venus De Mildew” de Wayne Shorter. La estructura armónica de “Venus De Mildew” es AABA de 32 compases, está en Bb7 concierto y la velocidad en que es ejecutada es un Medium Swing.



➤ La estructura armónica de “The Morning After” es AB de 32 compases, cada sesión consta de 16 compases, está en compás de $\frac{3}{4}$, el centro tonal es Gmi7 y la velocidad en que la interpretan es un Medium Up Swing.

Como se ha podido apreciar, en este LP se mantiene firme a la tradición del Hard Bop, solo un tema hace alusión al Jazz Modal; las velocidades oscilan entre Medium Swing, Medium Up Swing y uno solo en Up Tempo. Solo hay un tema en $\frac{3}{4}$, y solo una composición no es inédita. En el último tema hace recurrentemente, alusión al sentimiento Bluesy.

Análisis del LP *A Slice Of The Top*. Este LP fue grabado en una sola sesión, para el sello discográfico Blue Note (LT-995), fue grabado en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 18 de marzo de 1966, en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder.

Los músicos que intervinieron en esta grabación fueron:

- Lee Morgan (trompeta)
- Kiane Zawadi (eufonio)
- Howard Johnson (tuba)
- James Spaulding (saxofón alto y flauta)
- Hank Mobley (saxofón tenor y arreglista)
- McCoy Tyner (piano),
- Bob Cranshaw (contrabajo)
- Billy Higgins (batería)
- Duke Pearson (arreglista)

Las composiciones que se grabaron fueron:

1714 tk.1	A Tough Of Blue
1715 tk.9	A Slice Of The Top
1716 tk.15	Hank's Other Bag
1717 tk.21	There's A Lull In My Life
1718 tk.25	Cute 'N' Pretty

También se puede encontrar este LP como Blue Note (B1-33582) (JAZZDISCO.org, 2001); el mismo tiene una instrumentación no vista anteriormente, varios instrumentos de viento inusuales utilizados por primera vez en las grabaciones

de Mobley analizadas hasta el momento y también incluye introducciones muy extensas, que no ocurría utilizado en grabaciones anteriores. Este LP muestra influencias tardías tomadas de Miles Davis, ejemplo de ello es el disco “Birth of the Cool”, uno de los referentes del movimiento *Cool* del cual Miles Davis fue el creador (allmusic.com).

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su propia autoría “A Tough of Blue”, (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 32 compases, forma canción AABA en Cmi7 concierto y la velocidad es un Up Tempo.

Ejemplo musical 469. Composición “A Tough of Blue”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 469. Composición “A Tough of Blue”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 469. Se citan los compases 34-38, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y también hace alusión a la escala menor melódica en el primer compás.

Ejemplo musical 470. Composición “A Tough of Blue”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 470. Composición “A Tough of Blue”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 470. Se citan los compases 51-61, donde se puede apreciar el Voice Leading. Mobley hace una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala menor melódica en el quinto compás, también en los compases, noveno y décimo. También hace alusión a la escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13 en el octavo compás.

Ejemplo musical 471. Composición “A Tough of Blue”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 471. Composición “A Tough of Blue”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 471. Se citan los compases 88-95, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala Mixolidio bemol 9 y bemol 13 en el primer compás, a lo largo de todo el ejemplo sigue ejecutando la alusión a la escala menor melódica.

Ejemplo musical 472. Composición “A Tough of Blue”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 472. Composición “A Tough Of Blue”.**

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 472. Se citan los compases 111-113, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala Lidio bemol 7 en el primer compás y la escala Mixolidio bemol nueve en el segundo compás para resolver a Dmi7 en el ultimo compás.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su autoría “A Slice of The Top”, (allmusic.com). La estructura armónica de dicha composición es nuevamente una forma canción AABA de 32 compases. La misma tiene un carácter eminente de Jazz Modal, al ser todas las A’s en Cma7 concierto y Mobley siempre hace alusión al modo Lidio en todas estas sesiones, con la oncena sostenida. Como otro dato todas las sesiones A’s son latin y las B pasan a Swing.

Ejemplo musical 473. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 473. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 473. Se citan los compases 36-39, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto haciendo alusión al modo Lidio con la oncena sostenida.

Ejemplo musical 474. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 474. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 474. Se citan los compases 50-59, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto; en los compases quinto y sexto utiliza la escala BeBop para dominante en este caso el centro tonal es Eb7 y en el séptimo compás hace una anticipación a A7alt. al utilizar la tercera mayor, quinta y trecena bemol.

Ejemplo musical 475. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 475. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 475. Se citan los compases 60-65, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, utilizando la escala pentatónica menor de C#-; ello posibilita un excelente sonido dentro del contexto de Dma7 haciendo énfasis nuevamente en el modo Lidio, al utilizar repetidamente la oncena sostenida.

Ejemplo musical 476. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 476. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 476. Se citan los compases 74-81, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading

perfecto al hacer referencia al modo Lidio con la oncena sostenida durante toda esta sesión.

Ejemplo musical 477. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 477. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 477. Se citan los compases 107-113, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto al hacer referencia nuevamente al modo Lidio con la oncena #, también ejecuta una secuencia melódica al repetir la misma frase en dos ocasiones al referir las mismas notas de apoyo.

Ejemplo musical 478. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 478. Composición “A Slice of The Top”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 478. Se citan los compases 114-125, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto al utilizar todas las notas en tiempo pertenecientes a cada centro tonal y en los últimos tres compases hace alusión nuevamente al modo Lidio.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su propia autoría, “Hank’s Other Bag”, (allmusic.com). Esta composición está en Cma7 concierto, la velocidad es un Up Tempo; tiene una introducción orquestada para todos los vientos con partes especificadas y con diferentes secciones rítmicas, por ejemplo el alto siempre está acompañando a la trompeta, el tenor al eufonio, etc. La estructura armónica es de 14 compases.

Ejemplo musical 479. Composición “Hank’s Other Bag”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 479. Composición “Hank’s Other Bag”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 479. Se citan los compases 114-125, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el séptimo compás hace alusión al BeBop Lick; (este BeBop lick está explicado en el ejemplo 139).

Ejemplo musical 480. Composición “Hank’s Other Bag”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 480. Composición “Hank’s Other Bag”.**(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 480. Se citan los compases 148-153, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y en el tercer compás ejecuta una súper imposición armónica a la vez, al utilizar notas que hacen referencia a A7alt. y en el quinto compás ejecuta la novena bemol anticipando a C7.

Ejemplo musical 481. Composición “Hank’s Other Bag”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 481. Composición “Hank’s Other Bag”.**(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)

• Ejemplo N°. 481. Se citan los compases 165-169, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica al ejecutar aproximaciones cromáticas a la triada de Dma y a partir del quinto compás, interpreta referencias melódicas de (Cry me a River) para el centro tonal de A7alt. comienza en la trecena bemol y en el siguiente compás desde la quinta de Ami7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “There's A Lull In My Life” de Harry Revel y Mack Gordon, (JAZZDISCO.org, 2001). La estructura armónica de esta composición es AABC. Cada sesión esta compuesta de ocho compases, con excepción de la C que tiene 14 compases; es decir, es una estructura irregular (luego del análisis realizado, es la primera vez que Mobley graba una composición con estas características), la misma es una Balada, está en Abma7 concierto y Mobley realiza la improvisación en las dos primeras A's y la B, a partir de la C retoma la melodía y en el compás 12 de la C ejecuta una cadencia. En este LP, esta es la única composición de Mobley que no es inédita.

Ejemplo musical 482. Composición “There's A Lull In My Life”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 482. Composición “There's A Lull In My Life”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 482. Se citan los compases 46-47, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica al escoger cuatro notas en este ejemplo; las toca por todo el registro: estas son C, Bb, G, F.

Ejemplo musical 483. Composición “There's A Lull In My Life”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 483. Composición “There's A Lull In My Life”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 483. Se citan los compases 51-54, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica al generalizar a lo largo de este ejemplo la escala pentatónica de Dmi7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición de su autoría, “Cute 'N' Pretty”, (allmusic.com). Nuevamente Mobley compone un Jazz Waltz en $\frac{3}{4}$, está en Gmi7 y la estructura armónica es AAB de 24 compases; cada sesión es de ocho compases. La velocidad es un Up Tempo.

Ejemplo musical 484. Composición “Cute 'N' Pretty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 484. Composición “Cute 'N' Pretty”.

(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 484. Se citan los compases 107-122, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto con la excepción del compás 11 en el tercer tiempo, que interpreta la séptima mayor dentro de Ami7.

Ejemplo musical 485. Composición “Cute 'N' Pretty”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 485. Composición “Cute 'N' Pretty”.**(Fuente: Disco *A Slice Of The Top*, 1966, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 485. Se citan los compases 131-138, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto con la misma excepción de tocar la séptima mayor dentro de Am7 en el cuarto compás.

Conclusiones del LP *A Slice Of The Top*:

- Fue grabado para el sello discográfico Blue Note (LT-995) y puede encontrarse este LP como Blue Note (B1-33582), grabado en una sola sesión, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 18 de marzo de 1966, en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder.
- Este LP tiene una instrumentación no vista anteriormente; incluye varios instrumentos de viento inusuales utilizados por primera vez, como: eufonio, tuba y flauta, a los cuales hay que añadir, saxofón alto y tenor, trompeta y la sección rítmica estándar, piano, contrabajo y batería. También hacen un uso extenso de arreglos más orquestados como introducciones y rememoran así el movimiento “Cool”.
- Se puede afirmar que este LP constituye otra de las influencias tardías tomadas de Miles Davis, tomando como ejemplo el LP “Birth of the Cool” uno de los referentes del movimiento “Cool” del cual Miles Davis fue el creador.
- Todas las composiciones son inéditas de Mobley con la excepción de “There's A Lull In My Life” que pertenece a Harry Revel y a Mack Gordon, esta



composición es la única balada interpretada en el LP.

➤ “A Tough Of Blue” su estructura armónica es forma canción AABA de 32 compases, está en Cmi7 concierto y la velocidad es un Up Tempo.

➤ “A Slice of The Top” la estructura armónica de esta composición es nuevamente una forma canción AABA de 32 compases. Esta composición tiene el carácter de Jazz Modal, al ser todas las A’s en Cma7 concierto y Mobley siempre hace alusión al modo Lidio en todas estas sesiones, con la oncena sostenida. Todas las sesiones A’s son latin y las B pasan a Swing.

➤ “Hank’s Other Bag” esta composición está en Cma7 concierto, la velocidad es un Up Tempo, tiene una introducción orquestada para todos los vientos con partes específicas y con diferentes secciones rítmicas. La estructura armónica es de 14 compases.

➤ “There's A Lull In My Life” la estructura armónica de esta composición es AABC, cada sesión tiene ocho compases, con excepción de la C que tiene 14 compases, es decir posee una forma irregular, donde por primera vez hasta el momento es que Mobley graba una composición de este tipo según el análisis realizado hasta el momento, como dijimos anteriormente es una Balada, está en Abma7 concierto y Mobley realiza la improvisación en las dos primeras A’s y B: a partir de la C retoma la melodía y a partir del compás 12 de la C, ejecuta la cadencia.

➤ “Cute 'N' Pretty” es un Jazz Waltz en $\frac{3}{4}$, está en Gmi7 y la estructura armónica es AAB de 24 compases cada sesión es de ocho compases. La velocidad es un Up Tempo.

Como se mencionó anteriormente, en este LP Mobley hace un tributo al movimiento “Cool” con orquestaciones propias de este estilo, las introducciones, la instrumentación, un octeto en el que rinde especial homenaje a “Birth of the Cool”.

Rasgos característicos e identificables de la improvisación

Autor	Característica	Resultado
Hank Mobley	Sonoridad Blues	Ejemplos: 435, 436, 437, 466, 467.
	Line Cliché	Ejemplos: 417, 419, 424.
	Voice Leading Perfecto	Ejemplos: 385, 386, 392, 393, 394, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411,

	412, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 434, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 461, 463, 464, 465, 466, 469, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 484, 485.
Secuencias Melódicas	Ejemplos: 388, 390, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 405, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 421, 428, 429, 431, 432, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 452, 460, 468, 477, 481, 482, 483.
Súper Imposiciones Armónicas	Ejemplos: 385, 387, 388, 396, 415, 422, 433, 446, 480.
Súper Imposiciones Armónicas alusión a diferentes escalas	Ejemplos Escala Tonos Enteros: 389, 403, 423, 430, 431, 432, 434. Escala Alterada: 427, 474. Escala Disminuido auxiliar (medio tono- tono): 408, 456. Escala Mixolidio b9/ b13: 470, 471, 472. Escala Menor Melódica: 469, 470, 471. Escala Lidio b7: 472.
Referencias Melódicas	Ejemplos: 409 Impressions, 411 St. Thomas, 422 y 481 (Cry me a River), 462 Pursuance, 479 BeBop Lick.

Tomando en consideración el análisis realizado hasta el momento, en los cuales se ha estructurado su obra, es posible concluir lo siguiente:

- **Sonoridad Blues:** la empleó en cinco ocasiones, logrando mantenerse en relación con los períodos anteriores.



- **Referencias melódicas:** las ejecutó en seis ocasiones, tuvo un incremento en relación con los periodos anteriores.
- **Break:** no la implementó en este periodo, teniendo un retroceso en relación a los períodos anteriores.
- **Line Cliché:** esta técnica la ejecutó en tres ocasiones, teniendo nuevamente un retroceso con respecto a los períodos anteriores.
- **Secuencias melódicas:** esta técnica la tocó en 36 ocasiones, logrando nuevamente un incremento considerable con respecto a los períodos anteriores.
- **Súper imposiciones armónicas:** esta técnica la ejecutó en nueve ocasiones, teniendo un retroceso en relación a los períodos anteriores.
- **Súper imposición armónica haciendo alusión a diferentes escalas:** las interpretó en 18 ocasiones, logrando mantenerse en relación a los periodos anteriores.
- **Voice Leading perfecto:** en este capítulo la ejecuta en 68 ocasiones, logrando mantenerse en relación a los períodos anteriores.

En relación con el análisis realizado en esta investigación sobre el desempeño de Mobley como creador, intérprete e improvisador, se puede afirmar que incluye todas las características anteriores con una ampliación en la mayoría de las técnicas, solo no utilizó el Break y tuvo un retroceso en Line Cliché y las súper imposiciones armónicas con respecto a los periodos anteriores.

2.4 Análisis del cuarto periodo

Este constituye el último periodo objeto de análisis de la discografía seleccionada de Hank Mobley en este proyecto investigativo. A continuación se analizarán los discos que pertenecen a este período y que abarca los años comprendidos entre 1970 y 1980. Los discos son: *Thinking of Home* 1970, The Cedar Walton/Hank Mobley Quintet - *Breakthrough!* 1972, Tete Montoliu Trio - *I Wanna Talk About You* 1980.

Análisis del LP *Thinking of Home*. Este LP fue grabado para el sello discográfico Blue Note (LT-1045) en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 31 de julio de 1970.

Los músicos que participaron en esta grabación fueron:

- Woody Shaw (trompeta)
- Hank Mobley (saxofón)
- Cedar Walton (piano)
- Eddie Diehl (guitarra)
- Mickey Bass (contrabajo)
- Leroy Williams (batería)

Las composiciones grabadas fueron:

6734 tk.6	You Gotta Hit It
6735 tk.8	Justine
6738 tk.10	Gayle's Groove
6736 tk.18	Talk About Gittin' It
6737 tk.23	Suite: Thinking of Home / The Flight / Home At Last

También se le puede encontrar como Blue Note (BST 84367) y (BST 84417) (JAZZDISCO.org, 2001).

A continuación analizaremos la improvisación de Mobley en la composición “You Gotta Hit It” de su autoría (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es nuevamente una forma canción AABA de 32 compases, está en Bb7 concierto y la velocidad es Up Tempo.

Ejemplo musical 486. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 486. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 486. Se citan los compases 58-59, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por medio tono ascendente y a su vez, se convierte en una súper imposición armónica al ejecutar la novena bemol y sostenida en el segundo compás.

Ejemplo musical 487. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 487. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 487. Se citan los compases 66-69, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica al ejecutar la triada mayor de C, anticipando a cada nota de la triada una aproximación cromática ascendente.

Ejemplo musical 488. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 488. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 488. Se cita el compás 79, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una referencia melódica a “Cry me a River” –lick- y a su vez, este ejemplo se convierte en un Voice Leading perfecto, comenzando en el trecena.

Ejemplo musical 489. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 489. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 489. Se citan los compases 98-101, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley hace alusión en este ejemplo a la sonoridad Bluesy al utilizar siempre la tercera menor dentro de un contexto dominante, y en el último compás también interpreta la novena bemol.

Ejemplo musical 490. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 490. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 490. Se citan los compases 107-110, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto comenzando con una súper estructura de la triada mayor de C dentro de Ab7, con la excepción de que termina en la tercera menor en la última nota dentro de Abma7.

Ejemplo musical 491. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 491. Composición “You Gotta Hit It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 491. Se citan los compases 155-158, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto con la excepción de la séptima mayor en el último compás dentro de C7. También es una secuencia melódica al tocar terceras diatónicas; en todo el ejemplo solo que están separadas por más de una octava.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Justine” (de su propia autoría), (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición en la melodía es de 24 compases AAB, cada sesión está compuesta por ocho compases. En los solos, la estructura armónica es AABA de 32 compases. La velocidad es un médium swing y está en Dmi7. Esta es otra composición de Mobley direccionada hacia el Jazz modal por estar todo el tiempo en Dmi7; solo en dos compases cambia a A7. Como técnica de improvisación se puede decir, que Mobley hace una marcada alusión a la escala menor

melódica en toda la improvisación.

Ejemplo musical 492. Composición “Justine”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 492. Composición “Justine”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 492. Se citan los compases 41-44, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y en el tercer compás hace alusión a la escala menor melódica, al interpretar la sexta y séptima mayor.

Ejemplo musical 493. Composición “Justine”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 493. Composición “Justine”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 493. Se citan los compases 49-53, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica dentro de Emi7 al ejecutar la novena y trecena bemol en el segundo compás; en el cuarto compás interpreta la séptima mayor y una octava arriba toca la tercera menor, y en el último compás hace alusión nuevamente a la escala menor melódica.

Ejemplo musical 494. Composición “Justine”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 494. Composición “Justine”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 494. Se citan los compases 97-99, donde se puede apreciar el Voice Leading. Mobley hace una referencia melódica al citar “I Love You” de Cole Porter en su improvisación. (DISCOGRAPHY J-DISC)

Ejemplo musical 495. Composición “Justine”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 495. Composición “Justine”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 495. Se citan los compases 106-107, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala disminuida auxiliar (medio tono-tono) de D7, dentro de Emi7.

Ejemplo musical 496. Composición “Justine”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 496. Composición “Justine”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 496. Se citan los compases 117-120, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley hace alusión a la sonoridad Bluesy al ejecutar siempre la quinta bemol, pero la resuelve a quinta perfecta y esta es la última oportunidad que ejecuta esta técnica.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Gayle’s Groove” de Mickey Bass (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es AB pero es irregular, la A tiene 10 compases y la B posee 14 compases. El centro tonal es C7 y la velocidad es un Medium Swing.

Ejemplo musical 497. Composición “Gayle’s Groove”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 497. Composición “Gayle’s Groove”.**(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)

- Ejemplo N°. 497. Se citan los compases 13-30, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto; en este ejemplo tan extenso, solo existen dos notas fuera del centro tonal, en el quinto compás en el segundo tiempo ejecuta la oncena sostenida dentro de D7 y en el sexto compás en el segundo tiempo, interpreta la séptima mayor dentro de G7. En el quinto compás hace alusión al BeBop lick en Ab7 desde la raíz.

Ejemplo musical 498. Composición “Gayle’s Groove”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 498. Composición “Gayle’s Groove”.**(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 498. Se citan los compases 31-32, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una referencia melódica de “Cry me a River” desde la trecena mayor dentro de Ab7.

Ejemplo musical 499. Composición “Gayle’s Groove”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 499. Composición “Gayle’s Groove”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 499. Se citan los compases 42-48, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto a cada cambio armónico pertinente y en el último compás ejecuta un retardo armónico al utilizar la escala BeBop de dominante para D7 del penúltimo compás pero en G7.

Ejemplo musical 500. Composición “Gayle’s Groove”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 500. Composición “Gayle’s Groove”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 500. Se citan los compases 53-56, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto al hacer alusión íntegra a cada cambio armónico en cuestión.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Talk About Gittin’It” de su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica de esta composición es de 40 compases en la melodía, pero en los solos la forma es de 48 compases: igual número de compases -16- en Bb Mixolidio, Gmi7 Dórico y en Mixolidio. Esta es una composición modal al hacer alusión a los modos Mixolidio y Dórico. La velocidad es un Medium Swing y se enmarca básicamente dentro del sub estilo Funky Jazz, el centro tonal es Bb.

Ejemplo musical 501. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 501. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 501. Se citan los compases 94-97, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, exceptuando el cuarto tiempo en el tercer compás; en este interpreta la novena sostenida al igual que en el siguiente compás, pero resuelve a la tercera mayor.

Ejemplo musical 502. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 502.** Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 502. Se citan los compases 110-117, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en este ejemplo hace alusión a la escala pentatónica menor, pero le da un tratamiento por cuartas en el cuarto compás.

Ejemplo musical 503. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 503.** Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



• Ejemplo N°. 503. Se citan los compases 118-125, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por sextas mayores diatónicas por un tono de diferencia en los primeros cuatro compases y en los

últimos tres, realiza unas aproximaciones cromáticas típicas del estilo, en el penúltimo compás resuelve a la quinta en el tercer tiempo, precedidas por una doble aproximación cromática.

Ejemplo musical 504. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 504. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 504. Se citan los compases 118-125, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al utilizar una escala Blues dentro de C7 y da esta sonoridad Bluesy.

Ejemplo musical 505. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 505. Composición “Talk About Gittin’It”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 505. Se citan los compases 135-136, en él se puede observar la

interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica por cuartas diatónicas en el primer compás, en el segundo desemboca a la cuarta sostenida, interpreta por una quinta aumentada y termina en la novena sostenida, a su vez es una súper imposición armónica.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Suite: Thinking Of Home/The Flight/Home At Last” de su propia autoría (allmusic.com). Esta composición es una influencia tardía directa, de John Coltrane, al ser Coltrane el primer músico de Jazz que grabó una suite en su disco *A Love Supreme* en 1964.

Puede decirse sobre el primer movimiento, “Thinking of Home” está en Fmi7 concierto, el tiempo es una balada; en este movimiento no improvisa, Mobley solo presenta la melodía en los primeros ocho compases solo y después de un calderón se suma la trompeta. Ejecuta una cadencia en Gb7 para dar paso al segundo movimiento.

En este caso, le sigue “The Flight”; la velocidad es un Up Tempo, el centro tonal sigue siendo Fmi7. La estructura armónica en la melodía es de 16 compases, en el cual también se mantiene para la improvisación; analizaremos el mismo a continuación.

Ejemplo musical 506. Composición “The Flight”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 506. Composición “The Flight”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 506. Se citan los compases 105-108, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica, haciendo aproximaciones cromáticas y diatónicas a la triada de Gmi7, respectivamente y termina el ejemplo haciendo alusión a la escala menor melódica de G.

Ejemplo musical 507. Composición “The Flight”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 507. Composición “The Flight”.**

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 507. Se citan los compases 113-116, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica, en este caso hace referencia a la quinta y raíz respectivamente, pero precedidas en cada caso por una triple aproximación cromática descendente.

Ejemplo musical 508. Composición “The Flight”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 508. Composición “The Flight”.**

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 508. Se citan los compases 121-125, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica, en este caso repite la misma idea musical en dos octavas y hace alusión a la escala menor melódica, al utilizar todo el tiempo la séptima mayor dentro de Gm7.

Ejemplo musical 509. Composición “The Flight”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 509. Composición “The Flight”.

(Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*)



- Ejemplo N°. 509. Se citan los compases 132-136, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto; excepto en el tercer compás donde toca momentáneamente la trecena bemol dentro de Gm7, a este centro tonal se lo ejecuta como un menor Dórico que posee la trecena natural.

Después de los siguientes solos, Mobley retoma la melodía y hace una cadencia en Ab7, para dar comienzo a la tercera pieza, en este caso “Home At Last”, la estructura armónica es de 36 compases, está en Bbma7 concierto y tiene un aire latino -un *Bossa Nova*- es un Medium Swing; en este caso, Mobley le cede la improvisación a la guitarra, después interpreta la melodía para terminar la composición, con un Tag de ocho compases.

Conclusión del LP *Thinking Of Home*.

➤ Este LP fue grabado para el sello discográfico Blue Note (LT-1045) en el estudio de grabación de Rudy Van Gelder, en la ciudad de Englewood Cliffs, NJ, el 31 de julio de 1970.

➤ Todas las composiciones son de Mobley, con excepción de “Gayle’s Groove” perteneciente a Mickey Bass. La composición, una Suite “Thinking of Home/ The Flight/ Home at Last”, es otra de las influencias tardías tomadas de John Coltrane, al ser este el primer músico de Jazz que graba una Suite; Mobley, seis años más tarde, graba esta composición.



➤ “You Gotta Hit It”: la estructura armónica de esta composición es nuevamente una forma canción AABA de 32 compases, está en Bb7 concierto y la velocidad es Up Tempo.

➤ “Justine”: la estructura armónica de esta composición en la melodía es de 24 compases AAB, cada sesión está compuesta por ocho compases. En la improvisación la forma es AABA de 32 compases. La velocidad es un médium swing y está en Dmi7; otra composición de Mobley que está direccionada hacia el Jazz modal por estar el centro tonal en Dmi7; solo en dos compases pasa a A7. Como técnica de improvisación, hace alusión a la escala menor melódica a lo largo de esta.

➤ “Gayle’s Groove”: la estructura armónica de esta composición es AB pero en forma irregular, la A tiene 10 compases y la B 14 compases. El centro tonal es C7 y la velocidad es un Medium Swing.

➤ “Talk About Gittin’ It”: la estructura armónica de esta composición es de 40 compases en la melodía, pero en los solos la estructura es de 48, 16 en cada sección. Esta es una composición eminentemente modal, haciendo alusión a los modos Mixolidio y Dórico. La velocidad es un Medium Swing y se enmarca básicamente dentro del sub estilo Funky Jazz, el centro tonal es Bb.

➤ Suite “Thinking of Home/ The Flight/ Home at Last”: esta composición es una influencia tardía directa de John Coltrane (primer músico de Jazz que grabó una suite en el disco de 1964, *A Love Supreme*) :

-El primer movimiento de “Thinking of Home”, está en Fmi7 concierto, el tiempo es una balada, sin improvisación; Mobley solo presenta la melodía en los primeros ocho compases solo y después de un calderón se le suma la trompeta. Ejecuta una cadencia en Gb7 para dar paso al segundo movimiento.

- “The Flight” es un Up Tempo, el centro tonal sigue siendo Fmi7. La estructura armónica en la melodía es de 16 compases, que también se mantiene en los solos.

-Después de los siguientes solos retoma la melodía y hace una cadencia en Ab7, para dar comienzo a la tercera pieza, en este caso “Home At Last”; la estructura armónica es de 36 compases, está en Bbma7 concierto y tiene un aire latino -Bossa Nova- es un Medium Swing, en este caso nuevamente Mobley no improvisa, da paso a la guitarra y después interpreta la melodía para terminar la composición con un Tag de ocho compases.



Análisis del disco The Cedar Walton/Hank Mobley Quintet-*Breakthrough!* (Cobblestone CST 9011). Este disco fue grabado en la ciudad de NY el 22 de febrero 1972. Los músicos que intervinieron fueron:

- Hank Mobley (saxofón tenor)
- Charles Davis (saxofón barítono y soprano)
- Cedar Walton (piano)
- Sam Jones (contrabajo)
- Billy Higgins (batería).

Las composiciones que grabaron fueron:

Breakthrough
Sabia
House On Maple Street
Theme From Love Story
Summertime
Early Morning Stroll

Este disco puede encontrarse también, como “Muse MR 5132” (JAZZDISCO.org, 2001). Mobley actuó en calidad de sideman en este LP; por ello, solo grabó cuatro de las seis composiciones detalladas a continuación:

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Breakthrough” de su autoría (allmusic.com). Esta composición había sido grabada anteriormente en el LP *Dippin’*, es la única que vuelve a grabar en otro LP. La estructura armónica es un Jazz Blues dominante de 12 compases, en Bb7 concierto. La velocidad es un Up Tempo. En esta oportunidad hace un solo muy extenso de 17 Coros y después vuelve a solear en Treadings.

Ejemplo musical 510. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 510. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



- Ejemplo N°. 510. Se citan los compases 36-40, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y a partir del tercer tiempo, en el tercer compás, ejecuta la escala BeBop para dominante dentro de C7.

Ejemplo musical 511. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 511. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



- Ejemplo N°. 511. Se citan los compases 77-80, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una generalización comenzando en F7 con notas perfectas y termina en el C7 en la novena sostenida, o se puede asumir que hizo una generalización de F7 en todo el ejemplo.

Ejemplo musical 512. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 512. Composición “Breakthrough”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, Cobblestone)



- Ejemplo N°. 512. Se citan los compases 95-100, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con la excepción de la séptima mayor en el tercer compás en el tercer tiempo, y la trecena bemol en el quinto compás.

Ejemplo musical 513. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 513. Composición “Breakthrough”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, Cobblestone)



- Ejemplo N°. 513. Se citan los compases 141-144, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica y a su vez es una súper imposición armónica al intepretar siempre la oncena sostenida en los tres primeros compases.

Ejemplo musical 514. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 514. Composición “Breakthrough”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



- Ejemplo N°. 514. Se citan los compases 152-156, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una secuencia melódica descendente por quintas diatónicas en relación a cada centro tonal.

Ejemplo musical 515. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 515. Composición “Breakthrough”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



- Ejemplo N°. 515. Se citan los compases 159-162, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, en el tercer compás utiliza la escala BeBop para mayor y resuelve en el siguiente compás a la séptima menor dentro de F7. Esta escala añade una nota cromática entre la sexta y la quinta.

Ejemplo musical 516. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 516. Composición “Breakthrough”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



- Ejemplo N°. 516. Se citan los compases 204-208, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto en los primeros compases y en el último ejecuta una súper imposición armónica, al tocar todo medio tono arriba dando a entender que está sustituyendo el D \flat 7 por C7.

Ejemplo musical 517. Composición “Breakthrough”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 517. Composición “Breakthrough”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



- Ejemplo N°. 517. Se citan los compases 239-243, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica descendente y a su vez, se convierte en un Voice Leading perfecto.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “House On Maple Street” de Cedar Walton (allmusic.com). Esta composición está en Cmi7, pero pensada

como un C Dórico, la estructura armónica es AB, irregular: la A es de ocho compases y la B es de seis, esto obedece a la melodía. En los solos, la forma es diferente completamente, está formada por tres sesiones de 16 compases cada una, se les podría denominar ABC, cada centro tonal varía. Como un dato curioso, al terminar la primera forma completa, es decir ABC, Mobley se queda con el contrabajista. Por esta y otras muchas características, se puede decir que esta composición es la más Avant Garde grabada hasta el momento por Mobley, en relación con todo el análisis realizado.

Ejemplo musical 518. Composición “House On Maple Street”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 518. Composición “House On Maple Street”.

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, Cobblestone)



- Ejemplo N°. 518. Se citan los compases 5-12, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica ascendente por medios tonos y por quintas.

Ejemplo musical 519. Composición “House On Maple Street”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 519. Composición “House On Maple Street”.

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, Cobblestone)



• Ejemplo N°. 519. Se citan los compases 13-16, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y a su vez, se convierte en una súper imposición armónica al tocar siempre la oncena sostenida en los tres primeros compases.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Summertime” de George Gershwin e Ira Gershwin (DISCOGRAPHY J-DISC). Este es uno de los estándares más conocidos, su estructura armónica es AB de 16 compases, ocho compases cada sección; está en Dmi7 concierto y la velocidad es un médium swing. Mobley realiza una introducción larga al principio y utiliza la escala disminuida para dominante (medio tono-tono) en esta sección.

Ejemplo musical 520. Composición “Summertime”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 520. Composición “Summertime”.

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



• Ejemplo N°. 520. Se citan los compases 51-54, donde se puede apreciar el Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al generalizar los dos primeros compases haciendo alusión a la escala disminuida auxiliar para dominante en este caso el centro tonal es B7.

Ejemplo musical 521. Composición “Summertime”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 521. Composición “Summertime”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



• Ejemplo N°. 521. Se citan los compases 55-59, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto, con una excepción, en el segundo compás donde realiza una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala alterada, al intrepertar notas como la trecena bemol, novena sostenida y bemol, dentro de D7.

Ejemplo musical 522. Composición “Summertime”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 522. Composición “Summertime”.**

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*)



• Ejemplo N°. 522. Se citan los compases 145-148, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una secuencia melódica al ejecutar una sexta menor descendente dentro de cada cambio, en Ami7 y Gma7.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Early Morning Stroll” de su propia autoría (allmusic.com). La estructura armónica es AB, de 16 compases en cada sección, está en G7 concierto en los primeros ocho compases, y la segunda parte es un intercambio modal, que regresa a G7 en los últimos dos compases, la velocidad es un Up Tempo.

Ejemplo musical 523. Composición “Early Morning Stroll”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 523. Composición “Early Morning Stroll”.

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, Cobblestone)



- Ejemplo N°. 523. Se citan los compases 42-47, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica, al interpretar notas fuera del contexto armónico apreciable a lo largo de este ejemplo: en el primer compás ejecuta la oncena sostenida, en el segundo compás la novena natural, quinta y cuarta perfecta, en el tercer, quinto y sexto compás la novena sostenida, y en el cuarto compás la séptima mayor.

Ejemplo musical 524. Composición “Early Morning Stroll”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 524. Composición “Early Morning Stroll”.

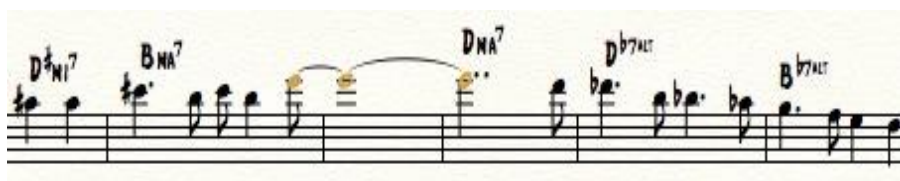
(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, Cobblestone)



- Ejemplo N°. 524. Se citan los compases 48-53, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una súper imposición armónica al ejecutar siempre la novena sostenida dentro de A7, además de hacer alusión a la sonoridad Bluesy al tocar constantemente la quinta bemol en el segundo y quinto compás.

Ejemplo musical 525. Composición “Early Morning Stroll”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 525. Composición “Early Morning Stroll”.

(Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, Cobblestone)



- Ejemplo N°. 525. Se citan los compases 102-107, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente una súper imposición armónica al hacer una generalización de la escala disminuida auxiliar (medio tono-tono) en los últimos tres compases, pero está fuera del contexto armónico por completo.

Conclusiones del LP *Breakthrough!* The Cedar Walton/ Hank Mobley Quintet:

- Fue grabado para el sello discográfico Cobblestone en la ciudad de NY el 22 de febrero 1972.
- La grabación se realizó en quinteto, dos saxofones y la sección rítmica regular, piano, contrabajo y batería.
- Fueron seis las composiciones grabadas, pero Mobley solo participó en cuatro; estas son: “Breakthrough”, “House On Maple Street”, “Summertime” y “Early Morning Stroll”.
- De las cuatro composiciones grabadas, dos son inéditas de Mobley, con excepción de “Summertime” de George e Ira Gershwin y “House On Maple Street” de Cedar Walton.



➤ Se deriva del análisis de las composiciones, lo siguiente:

- “Breakthrough”: su estructura armónica es un Jazz Blues dominante de 12 compases en Bb7 concierto. La velocidad es un Up Tempo.
- “House On Maple Street”: está en Cmi7, pero pensada como un C Dórico, su estructura armónica es AB, aunque es irregular: la A es de ocho compases y la B es de seis compases; esto obedece a la melodía. En los solos la forma es diferente completamente, está formada por tres sesiones de 16 compases cada una, se les podría denominar ABC, cada centro tonal varía. Al terminar la primera forma completa, es decir ABC, Mobley se queda con el contrabajista. Por esta y muchas características más, puede decirse que esta composición es la más Avant Garde grabada hasta el momento por Mobley en todo el análisis realizado.
- “Summertime”: la estructura armónica de este estándar es AB de 16 compases, ocho cada sección, está en Dmi7 concierto y la velocidad es un médium swing. Mobley realiza una introducción larga al principio y utiliza exhaustivamente la escala disminuida para dominante en esta sección.
- “Early Morning Stroll”: su estructura armónica es de 16 compases, AB en cada sección, está en G7 concierto en los primeros ocho compases y la segunda parte es un intercambio modal, que regresa a G7 en los últimos dos compases, la velocidad es un Up Tempo.

Análisis de la improvisación de Mobley en la composición “Autumn Leaves” de Joseph Kosma y Jacques Prevert (DISCOGRAPHY J-DISC). Esta composición fue grabada en el LP *I Wanna Talk About You* de Tete Montoliu, en esta oportunidad aparece en Trio y Hank Mobley en calidad de Sideman; fue grabado en la ciudad de New York el 22 de marzo de 1980, para el sello discográfico (SteepleChase (D) SCCD-31137). La estructura armónica de esta composición es AABA de 32 compases, está en Gmi7 concierto y la velocidad es un Medium Swing. Esta es la última grabación que se ha podido encontrar de Mobley cuando tenía 50 años de edad.

Los músicos que participaron en esta grabación fueron:

- Hank Mobley (saxofón)
- Tete Montoliu (piano)
- George Mraz (contrabajo)

- Al Foster (batería)

También se le puede encontrar como SteepleChase (D) SCS-1137 + 2 bonus tracks (JAZZDISCO.org, 2001).

Ejemplo musical 526. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 526. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase)



• Ejemplo N°. 526. Se citan los compases 31-33, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Break de dos compases para dar comienzo a la improvisación, hace énfasis a la séptima mayor dentro de Am7.

Ejemplo musical 527. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 527. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase)



• Ejemplo N°. 527. Se citan los compases 38-39, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta un Voice Leading perfecto y a su vez, una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala menor melódica en el segundo compás, interpretando la sexta y séptima mayores dentro de Am7.

Ejemplo musical 528. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 528. Composición “Autumn Leaves”.**

(Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase)



• Ejemplo N°. 528. Se citan los compases 41-45, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, en el tercer compás interpreta una súper imposición armónica al ejecutar la novena sostenida y bemol dentro de C7.

Ejemplo musical 529. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 529. Composición “Autumn Leaves”.**

(Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase)



• Ejemplo N°. 529. Se citan los compases 48-52, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta nuevamente un Voice Leading perfecto, con la única excepción en el segundo compás que toca la quinta perfecta en Bmi7(b5).

Ejemplo musical 530. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 530. Composición “Autumn Leaves”.**(Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase)

• Ejemplo N°. 530. Se citan los compases 64-75, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta varias características a la vez, Voice Leading perfecto, secuencia melódica en el tercer y cuarto compás y Line Cliché en el sexto y séptimo compás. Se puede observar en este ejemplo, la madurez alcanzada por Mobley para lograr todas estas características con un excelente nivel.

Ejemplo musical 531. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)

**Ejemplo auditivo 531. Composición “Autumn Leaves”.**(Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase)

• Ejemplo N°. 531. Se citan los compases 98-99, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una referencia melódica sobre “Cry

Me a River”; esta composición se convirtió en una de las licks (ideas musicales) más importantes dentro del lenguaje jazzístico, en este caso comienza desde la novena.

Ejemplo musical 532. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Elaboración propia, 2015)



Ejemplo auditivo 532. Composición “Autumn Leaves”.

(Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, SteepleChase)



- Ejemplo N°. 532. Se citan los compases 117-119, en él se puede observar la interpretación del Voice Leading. Mobley ejecuta una súper imposición armónica al hacer alusión a la escala disminuida auxiliar (medio tono-tono) para dominante.

Rasgos característicos e identificables de la improvisación

Autor	Característica	Resultado
Hank Mobley	Sonoridad Blues	Ejemplos: 489, 496, 504, 524.
	Line Cliché	Ejemplo 530.
	Voice Leading Perfecto	Ejemplos: 488, 491, 497, 499, 500, 501, 502, 506, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 517, 519, 521, 526, 527, 528, 529, 530.
	Secuencias Melódicas	Ejemplos: 486, 487, 490, 491, 503, 505, 506, 507, 508, 514, 517, 518, 522, 530.
	Súper Imposiciones Armónicas	Ejemplos: 486, 493, 505, 513, 516, 519, 523,

	Súper Imposiciones Armónicas alusión a diferentes escalas	524, 528. Ejemplos: 492, 493, 506, 527, alusión escala menor melódica. Ejemplos 495, 520, 525, 532, alusión a la escala disminuida auxiliar (medio tono-tono). Ejemplo 510, alusión a la escala BeBop para mayor. Ejemplo 521 alusiones a la escala alterada.
	Referencias Melódicas	Ejemplos: 488, 498, 531, "Cry Me a River", 494 "I Love You".
	Break	Ejemplo 526.

Tomando en consideración los análisis realizados hasta el momento, en los cuales se ha estructurado su obra, es posible concluir lo siguiente:

- **Sonoridad Blues:** la empleó en cuatro ocasiones, logrando mantenerse en relación con los períodos anteriores.
- **Referencias melódicas:** las ejecutó en cuatro ocasiones, tuvo un incremento en relación con los periodos anteriores.
- **Break:** la implementó en una sola ocasión en este periodo, con respecto al anterior tiene un acierto porque en él, este no fue utilizado.
- **Line Cliché:** esta técnica la ejecutó en una sola ocasión, teniendo un retroceso con respecto a los períodos anteriores.
- **Secuencias melódicas:** esta técnica la tocó en 14 ocasiones, logrando nuevamente un incremento considerable con respecto a los periodos anteriores.
- **Súper imposiciones armónicas:** esta técnica la ejecutó en nueve ocasiones, manteniendo un balance en relación a los periodos anteriores.
- **Súper imposición armónica haciendo alusión a diferentes escalas:** las interpretó en 10 ocasiones, logrando mantenerse en relación a los periodos anteriores.
- **Voice Leading perfecto:** en este capítulo la ejecuta en 23 ocasiones, logrando mantenerse en relación a los periodos anteriores.



Haciendo un resumen del análisis realizado en este cuarto periodo, sobre el desempeño de Mobley, se puede afirmar, que incluye todas las características anteriores con una ampliación en la mayoría de las técnicas, volviendo a utilizar el Break; tuvo un retroceso nuevamente en Line Cliché con respecto a los periodos anteriores.

Rasgos de la improvisación de Hank Mobley en sus LP's

LP's	Fecha	Instru- men- tación	Composiciones inéditas	Covers de Jazz estándar	Formas de las composiciones	Sesiones de grabación	Estilo en el que se enmarca el LP.	Nuevas características o influencias
Hank Mobley Quintet	8 de Marzo de 1957	Quinteto de Jazz	"Wham And They're Off" "Startin' from Scratch" "Stellawise" "Fin De L'affaire"		Formas: -Canción AABA y AA de 32 compases, respectivamente	1	Hard Bop	
Peckin' Time	9 de febrero de 1958	Quinteto de Jazz	"High And Flighty"	"Speak Low"	Forma: -Canción de 32 compases.	1	Hard Bop	



			<p>"Stretchin' Out"</p> <p>"Peckin' Time"</p> <p>"Git-Go Blues"</p>		<p>-Blues de 12 compases.</p> <p>-Forma ABA de 56 compases</p>			
Soul Station	7 de febrero de 1960	Cuarteto de Jazz	<p>"Split Feeling's"</p> <p>"Dig Dis"</p> <p>"This I Dig of You"</p> <p>"Soul Station"</p>	<p>"Remember"</p> <p>"If I Should Lose You"</p>	<p>-Dos: forma canción de 32 compases.</p> <p>-Blues de 12 compases.</p> <p>-Forma AB de 32 compases.</p> <p>-Blues de 16 compases.</p> <p>-Forma ABAC de 32 compases</p>	1	Hard Bop	
Roll Call	13 de noviembre de 1960	Quinteto de Jazz	<p>"Take Your Pick"</p> <p>"The Breakdown"</p>	<p>"The More I See You"</p>	<p>-Forma AB de 32 compases.</p> <p>-Blues de 12 compases.</p> <p>-Blues menor de 12 compases.</p> <p>-Forma canción</p>	1	Hard Bop	En la composición "My Groove Your Move", interpreta rasgos identifica torios



			<p>"My Groove, Your Move"</p> <p>"A Baptist Beat"</p> <p>"Roll Call"</p>		<p>AABA de 32 compases. -Forma canción</p> <p>AABA de 32 compases. -Forma AB de 32 compases.</p>			de sus propios licks (ideas musicales).
Workout	26 de marzo de 1961	Quinteto de Jazz	<p>"Smokin´s"</p> <p>"Uh-Huh"</p> <p>"Workout"</p> <p>"Greasin' Easy"</p>	"The Best Things In Life Are Free"	<p>-Blues de 12 compases. -Forma canción</p> <p>AABA de 32 compases, (básicamente es un Blues de 8 compases). -Forma canción</p> <p>AABA de 32 compases. -Forma canción</p> <p>AABA de 32 compases.</p>	1	Hard Bop	Súper imposición armónica de Coltrane Changes en el Blues, como influencia tardía.



					-Jazz Blues mayor de 12 compases.			
No Room for Squares	7 de marzo de 1963 y 2 de octubre de 1963	Quinteto de Jazz	<p>"Up a Step"</p> <p>"No Room for Squares"</p> <p>y</p> <p>"Three Way Split".</p> <p>"Old World, New Imports"</p> <p>"Comin's Back"</p> <p>"Syrup And Biscuits"</p>	<p>"Me'n You"</p> <p>y</p> <p>"Carolyn"</p>	<p>-Las tres primeras composiciones no poseen gran complejidad en los cambios armónicos</p> <p>-Son estables y hace énfasis en modos como el Dórico y el Lidio, en lapsos de 8 y 16 compases.</p> <p>-Blues tradicional de 12 compases</p> <p>-Balada de Lee Morgan.</p> <p>-Forma canción.</p> <p>Rhythm Changes</p>	2	Hard Bop con claras influencias del Jazz Modal.	Se comienzan a observar los primeros acercamientos al Jazz Modal, al utilizar modos como el Dórico y el Lidio por secciones de 8 y 16 compases.



					<p>de 32 compases.</p> <p>-Forma canción AABA de 32 compases.</p> <p>-Forma canción AABA de 32 compases, pero cambia de centro tonal.</p>			
Straight no Filter	<p>5 de febrero de 1963;</p> <p>7 de marzo de 1963</p> <p>y</p> <p>17 de junio de 1966</p>	Quinteto de Jazz	<p>"Third Time Around"</p> <p>"Hank's Waltz"</p> <p>"The Feelin's Good"</p> <p>"The Feelin's Good"</p> <p>"Straight no Filter"</p>	"Yes Indeed"	<p>-Forma de 20 compases.</p> <p>-Blues de 12 compases en compás de $\frac{3}{4}$.</p> <p>-Blues de 16 compases.</p> <p>-Composición de Sy Oliver de 16 compases.</p> <p>-La forma es AABA de 36 compases (en esta</p>	3	Hard Bop (con influencias claras del Jazz Modal, como en la composición "Chain Reaction")	<p>-Hace una introducción de contrabajo por primera vez en sus grabaciones.</p> <p>-Incluye por primera vez un compás de $\frac{3}{4}$ en el análisis realizado hasta el momento.</p>



			<p>“Chain Reaction”</p> <p>“Soft Impressions”</p>		<p>oportunidad la B tiene 12 compases).</p> <p>-La forma es ABA de 40 compases y está basada en los cambios de “So What” de Miles Davis.</p> <p>-Es un Blues de 12 compases.</p>			<p>“Straight no Filter” y “Chain Reaction” son composiciones enmarcadas dentro del Jazz Modal.</p>
Dippin´	18 de junio de 1965	Quinteto de Jazz	<p>“Ballin´”</p> <p>“The Vamp”</p> <p>“The Dip”</p> <p>“The Break Through”.</p>	<p>“Recado Bossa Nova”.</p> <p>“I See Your Face Before Me”</p>	<p>-La forma es AABA de 50 compases.</p> <p>-La forma es AABA de 64 compases y está en $\frac{3}{4}$.</p> <p>-La forma es ABA de 24 compases, la forma de esta composición es AABA de 46</p>	1	Hard Bop	<p>Graba un Latin por primera vez.</p> <p>La composición “The Vamp” tiene claros matices del Jazz Modal.</p> <p>“I See Your Face Before Me”:</p>



					<p>compases.</p> <p>-La forma de esta composición es AABC de 32 compases.</p> <p>-La forma de esta composición es un Blues dominante de 12 compases</p>			<p>nuevamente, Mobley escoge una balada (se señala como importante acotación, que Mobley no improvisa un solo sino que lo desarrolla a través de la ejecución de la melodía).</p>
<i>A Caddy for Daddy</i>	18 de diciembre de 1965	Sexteto de Jazz	<p>“Third Time Around”</p> <p>“Ace, Deuce, Trey”.</p> <p>“The Morning After”</p>	“Venus De Mildew”	<p>-La forma es de 20 compases.</p> <p>-La forma de esta composición es AABA de 32 compases.</p> <p>-La forma es AABA de 32 compases.</p>	1	Hard Bop, haciendo referencia al sonido Blues y a lo largo de todo el LP.	“Ace, Deuce, Trey” es una composición Modal por excelencia.



			"A Caddy for Daddy"		<p>-La forma de esta composición es AB de 32 compases, cada sesión consta de 16 compases y está en compás de $\frac{3}{4}$.</p> <p>-Es una forma Blues de 16 compases.</p>			
<i>A Slice of the Top</i>	18 de marzo de 1966	Noneto de Jazz	<p>"A Tough of Blue"</p> <p>"A Slice of The Top"</p> <p>"Hank's Other Bag"</p> <p>"Cute 'N' Pretty".</p>	"There's A Lull In My Life"	<p>-La forma de esta composición es de 32 compases AABA.</p> <p>-La forma de esta composición es nuevamente una forma canción AABA de 32 compases.</p> <p>-La forma es de 14 compases.</p>	1	Hard Bop con ciertos matices, haciendo referencia al Jazz Modal.	En este LP utiliza una instrumentación no vista anteriormente, varios instrumentos de viento inusuales, también son recurrentes las



					<p>-La forma de esta composición es AABC, cada sesión tiene ocho compases, con excepción de la C con 14 compases (tiene una forma irregular y es una Balada).</p> <p>-La forma es AAB de 24 compases. Nuevamente Mobley compone un Jazz Waltz en $\frac{3}{4}$.</p>			<p>introducciones extensas.</p> <p>“A Slice of The Top” tiene el carácter del Jazz Modal.</p>
Thinking of Home	31 de julio de 1970	Sexteto de Jazz	<p>“You Gotta Hit It”</p> <p>“Justine”</p> <p>“Talk About Gittin’It”</p>	“Gayle’s Groove”	<p>-Forma canción AABA de 32 compases.</p> <p>-En los solos, la forma es AABA de 32 compases.</p> <p>-Forma irregular de</p>	1	Transición al Jazz Modal	<p>“Justine”, es una composición Modal, al estar todo el tiempo en Dmi7. Mobley hace</p>



			<p>“Suite: Thinking Of Home/The Flight/Home At Last”</p>		<p>24 compases (AB, la A de 10 compases y la B de 14).</p> <p>-La forma de esta composición es de 48 compases.</p> <p>-Suite “Thinking of Home”, es una Balada, Mobley no improvisa en ella.</p> <p>-“The Flight”: la forma es de 16 compases.</p> <p>-“Home At Last”: la forma es de 36 compases;</p> <p>Mobley no toma solo en este movimiento.</p>			<p>alusión al modo Dórico.</p> <p>“Talk About Gittin’It” es una composición modal al hacer alusión a los modos Mixolidio y Dórico.</p> <p>La Suite, es una influencia tardía de Coltrane al ser el primer Jazzista en grabar una en 1964.</p>
--	--	--	--	--	---	--	--	---



Breakthrough! The Cedar Walton/ Hank Mobley Quintet	22 de febrero 1972	Quinteto de Jazz	1 "Breakthrough" 4 "Early Morning Stroll"	2 "House On Maple Street" 3 "Summertime"	<p>1. Su forma es un Jazz Blues dominante de 12 compases.</p> <p>2. Está formada por tres sesiones de 16 compases cada una, se les podría denominar ABC, cada centro tonal varía.</p> <p>3. La forma de este estándar es AB de 16 compases, ocho cada sección.</p> <p>4. Su forma es de 16 compases AB.</p>	1		<p>2. Por primera vez después de terminar una forma de solos, Mobley se queda solamente con el contrabajista. Por esta y muchas características más, puede decirse que esta composición es la más Avant Garde grabada hasta el momento por Mobley en todo el análisis realizado.</p>
--	--------------------	------------------	--	---	---	---	--	--



De esta tabla, debemos excluir los Lp's *Max Roach Quartet* y *I Wanna Talk About You* citados en el segundo capítulo, ya que Mobley actuó en ellos en calidad de sideman, además de los LP's correspondientes al primer periodo, pues de ellos se analizaron algunas composiciones hechas por otros autores, razón por la cual no fueron transcritas en la presente investigación. A continuación sintetizamos las principales particulares de las composiciones correspondientes a estos Lp's:

- *Hank Mobley Quintet* se desarrolla dentro de los estándares normales del estilo Hard Bop; todas las composiciones son inéditas de Mobley y todas han sido compuestas en estructuras armónicas preconcebidas como Blues y forma canción.

- *Peckin' Time* también se desarrolla dentro de los estándares normales del estilo Hard Bop; todas las composiciones son de la autoría de Mobley, exceptuando "Speak Low" compuesta por Kurt Weill's. Nuevamente Mobley vuelve a utilizar en este LP, estructuras armónicas preconcebidas: las tres primeras son forma canción de 32 compases y también están en tonos mayores.

- *Soul Station*: se puede acotar que en este LP, Mobley utilizó la forma canción de 32 compases en cuatro composiciones y las restantes (dos) son Blues de 12 y 16 compases, consecutivamente. Todo ello evidencia, que se convirtió en uno de los mejores LP's dentro del Hard Bop por su swing feel y sobriedad en sus solos: su sonido llega a su máxima expresión en esta grabación. Es esta, la segunda vez que graba en formato de cuarteto de Jazz, saxofón, piano, contrabajo y batería.

- *Roll Call*, también se desarrolla dentro de los estándares normales del estilo Hard Bop: todas las composiciones son de la autoría de Mobley, exceptuando "The More I See you" perteneciente a Harry Warren y Mack Gordon y tiene una estructura armónica AB de 32 compases. Nuevamente Mobley utiliza formas preconcebidas en sus composiciones: en dos ocasiones Blues mayor y menor de 12 compases, una estructura armónica en forma canción AABA de 32 compases y también otra estructura armónica en este caso AB de 32 compases. En la composición "My Groove Your Move", interpreta en dos ocasiones rasgos que identifican sus propios licks (ideas musicales).

- *Workout*: este LP se desarrolla dentro de los estándares normales del estilo Hard Bop; todas las composiciones son de la propia autoría de Mobley, exceptuando "The Best Things In Life Are Free" que pertenece a Lew Brown, Buddy De Sylva y Ray



Henderson. Nuevamente utiliza estructuras armónicas preconcebidas en sus composiciones como, Jazz Blues de 12 compases (en dos ocasiones) y la forma canción AABA de 32 compases (en tres ocasiones). Incluye por única vez los (Coltrane Changes) rasgo inherente a su improvisación en un Blues, como una súper imposición armónica; esta es otra influencia tardía de Coltrane en su interpretación.

- *No Room for Squares*: este LP se desarrolla dentro de los estándares del estilo Hard Bop, pero en él comienza a dar los primeros acercamientos al Jazz Modal, al incluir composiciones con largas sesiones de cambios armónicos estables, utilizando para sus improvisaciones, modos como el Dórico y Lidio. Fue grabado en dos sesiones y sigue utilizando el formato de quinteto de Jazz. Incluye, de Lee Morgan su compañero de grabación en varias sesiones, dos composiciones: “Me’n You” y “Carolyn”; una de ellas es una Balada, el resto de las composiciones son inéditas de Mobley. Sigue incluyendo estructuras armónicas preconcebidas, como la forma canción AABA de 32 compases y Jazz Blues de 12 compases.

- *Straight no Filter*: este LP fue grabado en tres sesiones, nuevamente en formato de quinteto de Jazz; todas las composiciones son inéditas de Mobley, exceptuando “Yes Indeed” de Sy Oliver (un Blues de 16 compases). Mobley utilizó estructuras armónicas más complejas, no empleadas anteriormente como: estructura de 20 compases, estructura AABA pero de 36 compases; en esta ocasión, la B tiene 12 compases. La estructura ABA de 40 compases, está basada en los cambios de “So What” de Miles Davis. También incluye, por primera vez según el análisis efectuado hasta el momento, un compás de $\frac{3}{4}$. También incluye por primera vez en este LP, una introducción de contrabajo de ocho compases. “Straight no Filter” y “Chain Reaction” son composiciones enmarcadas dentro del Jazz Modal.

- *Dippin’*, “Recado Bossa Nova”: esta composición perteneciente a Djalma Ferreira, es un Latin como lo asevera el nombre; por otra parte, “I See Your Face Before Me” pertenece a Arthur Schwartz y a Howard Dietz; Mobley escoge nuevamente una balada y como importante acotación se señala, que Mobley no improvisa un solo sino que lo desarrolla a través de la ejecución de la melodía. Vuelve a incorporar un $\frac{3}{4}$ y usa estructuras armónicas no utilizadas anteriormente, con estructuras de 50, 64 y 24 compases. La composición “The Vamp” tiene claros matices del Jazz Modal.



- *A Caddy for Daddy*: la composición “Venus De Mildew” pertenece a Wayne Shorter. El resto de las composiciones son inéditas de Mobley; “Ace, Deuce, Trey” es una composición Modal por excelencia, y usa recurrentemente la estructura armónica forma canción AABA de 32 compases. A lo largo de este LP, hace referencia constante al sonido Bluesy rasgo que identifica plenamente el estilo Hard Bop.

- *A Slice Of The Top*: a excepción de “There’s A Lull In My Life” de Harry Revel y Mack Gordon, el resto de composiciones son inéditas de Mobley. Utiliza por primera vez, una instrumentación atípica para su proceder, un Noneto de Jazz con instrumentos de vientos, no utilizado con anterioridad e incluye nuevamente una Balada, un Jazz Vals en $\frac{3}{4}$. En varias composiciones utiliza de nuevo estructuras armónicas irregulares y son recurrentes las introducciones extensas. La composición “A Slice of The Top” tiene todo el carácter del Jazz Modal.

- *Thinking of Home*: a excepción de “Gayle’s Groove” que pertenece a Mickey Bass, el resto de las composiciones son inéditas de Mobley. Se puede apreciar la influencia tardía y directa de Coltrane en el caso de la Suite, al ser Coltrane el primer jazzista que la graba en 1964, en su LP *A Love Supreme*. Incluye algunas composiciones con estructuras armónicas irregulares y básicamente, todas pertenecen al Jazz Modal al hacer alusión, en la armonía, a cambios estables por períodos prolongados, haciendo alusión a los modos griegos como Dórico, Lidio y Mixolidio, en las improvisaciones.

- *Breakthrough! The Cedar Walton/ Hank Mobley Quintet*: en este LP, Mobley participa en calidad de Sideman, en cuatro grabaciones de las seis efectuadas; participó en los estándares “Summertime” de George e Ira Gershwin y “House On Maple Street” de Cedar Walton, además de dos composiciones originales de Mobley: “Breakthrough” y “Early Morning Stroll”. En “Breakthrough” es la primera vez, después de terminar una forma de solos improvisada, que Mobley se queda solo con el contrabajista. Por esta y muchas características más -como resultado de todo el análisis realizado- puede decirse que esta composición es la más Avant Garde grabada hasta el momento por Hank Mobley.



CONCLUSIONES

Durante el proceso investigativo desarrollado sobre la obra de Hank Mobley (1930-1986) -relevante compositor y jazzista norteamericano y uno de los integrantes originales de la agrupación *The Jazz Messenger*- fue analizada su producción artística y esencialmente sus improvisaciones registradas en su discografía entre los años 1953 a 1980; nuestro propósito ha sido, resaltar las características estilísticas que enriquecen el lenguaje jazzístico de la época, quedando demostrada la hipótesis referida a que los solos improvisados por Hank Mobley constituyen originales aportes del músico al lenguaje jazzístico de su época.

Los resultados aquí presentados, se derivan del análisis realizado a partir del examen de la obra discográfica del artista y de algunas de sus composiciones más representativas dentro de sus discos más afamados.

- El artista hace referencia, en su improvisación al sentimiento del Blues; uno de los rasgos característicos del estilo Hard Bop. Su excelente performance del swing feel se encuentra plasmado a lo largo de todas sus grabaciones, mencionando el LP más emblemático *Soul Station* 1960. Su obra se mantuvo principalmente, dentro del sub estilo Jazz Funk, aunque también realizó grabaciones dentro del Mainstream, como el LP *Thinking of Home* 1970. Desde sus comienzos, y a lo largo de toda su carrera, estuvo ligado a los bateristas más emblemáticos del Hard Bop, como fueron Max Roach y Art Blakey; con este último, fue cofundador de la agrupación The Jazz Messengers.

- Hank Mobley -uno de los saxofonistas más grabados por el sello discográfico Blue Note, tanto como “solista” como en su rol de *sideman*- fue precursor y representante destacado del *Hard Bop*, y ejerció gran influencia en la juventud afroamericana durante las décadas de 1950 y 1960, mediante el cual demostraron su descontento con el sistema estadounidense entre ellos, por la segregación social y la falta de equidad económica.



- En relación con los fundamentos teóricos y metodológicos diseñados para el estudio de la obra musical estilística e interpretativa de la época y en el contexto donde se desarrolló Hank Mobley, se pudo constatar la pertinencia del enfoque epistemológico cualitativo, centrado en la interpretación estilística como una de las posturas más modernas de investigación musicológica; a través de este nos apropiamos de la redefinición del término “análisis musical”; este examen se basó en el análisis de 532 extractos de ejemplos musicales y su correspondiente representación sonora, testimonio existente del espíritu del compositor en el momento de la improvisación, y la interpretación del desarrollo temporal de la experiencia del oyente: de ese modo se sustentaron los criterios de transcripción, edición crítica y abordaje analítico. Este proceder nos condujo a contextualizar su producción dentro de una perspectiva interpretativa hermenéutica, debido al creciente interés de los estudios del contexto.

- Mediante la compilación de la información sobre la obra musical de Hank Mobley a partir de transcripciones, estudios, artículos, entrevistas y publicaciones anteriores, es posible destacar los rasgos de sus improvisaciones en los Lp's: *Hank Mobley Quintet* (1957); *Peckin' Time* (1958); *Soul Station* y *Roll Call* (1960); *Workout* (1961); *No Room for Squares* (1963); *Dippin' y A Caddy for Daddy* (1965); *Straight no Filter* y *A Slice of the Top* (1966); *Thinking of Home* (1970); *Breakthrough! The Cedar Walton/ Hank Mobley Quintet*. (1972), predominando en todas el Hard Bop, y en algunas, ciertos matices que hacen referencia al Jazz Modal, como por ejemplo armonías con pocos cambios armónicos en los cuales se usaban modos como el Dórico o Lidio, y se improvisaba haciendo alusión a ellos. En el caso del Dórico, se hace mucha alusión a la sexta mayor y en el Lidio, a la oncena sostenida.

- Hemos considerado el “Voice Leading” como una progresión de acordes que puede ser analizada desde dos puntos de vista diferentes, tanto horizontal como vertical. En el caso de Mobley, la técnica de “Voice Leading” que utilizó fue horizontal debido a la caracterización del saxofón como un instrumento melódico por naturaleza, siendo uno de los Jazzistas que crearon un excelente Voice Leading, lógico y fluido,



capaz de denotar con una excelente claridad en todas las progresiones armónicas que utilizó en sus solos.

- Para el análisis de su “Voice Leading”, se tomaron en consideración las siguientes características: súper imposiciones armónicas haciendo alusión a diferentes escalas, Break, súper imposiciones armónicas, sonoridad Blues, secuencias melódicas, Line Cliché, influencia temprana de Charlie Parker, influencia tardía de John Coltrane y referencias melódicas. En los 532 ejemplos descritos en el texto científico que se presenta, se aprecia el uso perfecto del “Voice Leading”, y como demostración de este análisis, enumeraremos a continuación todas estas características:

- Referencias melódicas: las utilizó en 17 ocasiones, siendo “Cry Me a River” la más usada.

- Súper imposiciones armónicas haciendo alusión a diferentes escalas utilizadas en 98 ocasiones, hace alusión a las siguientes escalas: escala Alterada, menor melódica, Lidio flat7, disminuido auxiliar (medio tono-tono) para dominantes, tonos enteros, escala BeBop para dominantes.

- Súper imposiciones armónicas: las implementó en 79 ocasiones; cabe citar que estas súper imposiciones armónicas eran usadas para tocar notas fuera del contexto armónico, por ejemplo cuando usaba sustituciones de tritono o hacía alusión al sonido Bluesy.

- Break: lo implementó en 15 ocasiones, denotando su madurez y buen sentido musical al escoger la rítmica y notas perfectas en cada ocasión.

- Sonido Bluesy: la utilizó en 24 ocasiones, siendo esta una de las características principales del estilo Hard Bop.

- Secuencias melódicas: las implementó en 104 ocasiones, siendo sin duda una influencia tardía de John Coltrane. Podemos afirmar, que fue este uno de los aspectos más utilizados en la composición y en la improvisación, ya que la improvisación se comprende como una composición en tiempo real.

- Line Cliché: la utilizó en 27 ocasiones.

- Influencia Parkeriana: implementó las ideas de los solos de Parker en cuatro ocasiones.



- Influencia Coltreriana: las utilizó en dos ocasiones, siendo una de ellas una súper imposición armónica de una cadencia perfecta, II-7, V7, Imaj7 en la cual incluyó los (Coltrane Changes); no es más, que añadir la triada aumentada al centro tonal en cuestión, por ejemplo digamos que el Imaj7 sea C, entonces hace alusión a la triada aumentada de Abmaj7, Emaj7 y Cmaj7, anteponiendo cada dominante anterior a cada mayor.
- Voice Leading perfecto: los implementó en 236 ocasiones; se les ha llamado “perfectos”, porque generalmente eran ideas musicales muy bien concebidas, tanto melódicamente como rítmicamente, y denotaban muy bien los cambios armónicos del momento.

Para consolidar estas conclusiones, se puede aseverar que Hank Mobley fue uno de los Jazzistas que mejor representó el Voice Leading en sus solos, respetando siempre la tradición del estilo Hard Bop y haciendo referencia a todas las características anteriormente enunciadas; ha sido un deleite la elaboración de esta investigación y se puede afirmar que el arte de Mobley en sí mismo, resulta una contribución al estudio de su improvisación para las generaciones futuras que desean adentrarse en el arte de la improvisación y del estilo Hard Bop, al ser uno de los saxofonistas más importante a estudiar y a analizar dentro del panorama jazzista contemporáneo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aebersold, Jamey. Slone, Ken. (1978). *Charlie Parker Omnibook*. Atlantic Music Corp.
- Ansell, Derek. (2008). *Workout: the music of Hank Mobley*. Northway publications.
- Baker, David N. (1980). *The Jazz Style of John Coltrane*. Warner Bros. Publications.
- Baker, David N. (1980). *The Jazz Style of Cannonball Adderley*. Warner Bros. Publications.
- Baker, David N. (1980). *The Jazz Style of Sonny Rollins*. Warner Bros. Publications.
- Baker, David N. *How To Play BeBop 1*. Alfred Publishing. Co. Inc
- Bent, Ian & Drabkin, William. (1987). *Analysis*. UK: The Macmillan Press.
- Bergonzi, Jerry. (1994). *Inside Improvisation Series. Vol.1 Melodic Structures*. Advance Music.
- Bergonzi, Jerry. (1994). *Inside Improvisation Series. Vol. 2 Pentatonics*. Advance Music.
- Bergonzi, Jerry. (1996). *Inside Improvisation Series. Vol. 3 Jazz Line*. Advance Music.
- Bergonzi, Jerry. (1998). *Inside Improvisation Series. Vol. 4 Melodic Rhythms*. Advance Music.
- Bergonzi, Jerry. *Inside Improvisation Series. Vol.5 Thesaurus of Intervallic Melodies*. Advance Music.
- Bergonzi, Jerry. (2003). *Inside Improvisation Series. Vol.6 Developing a Jazz Language*. Advance Music.
- Bergonzi, Jerry. *Inside Improvisation Series. Vol.7 Hexatonics*. Advance Music.
- Berlanga, Miguel A. "El Jazz Música Músicos Estilos". [Consultado 18 septiembre, 2015]. Disponible en web: <http://jazzmusica.hypotheses.org/los-estilos>
- Coan, Carl. *John Coltrane Solos*. Artist Transcriptions Saxophone
- Cooker, Jerry. (1991). *Elements Of The JAZZ Language For The Developing Improvisor*. Miami, FL 33014. Belwin, Inc.
- Cox, Michael. (2003) *Jim Snidero Strings*. Advance Music.
- Butler, Hunt. (1988). *Modern jazz tenor solos*. Brett Music.
- Campbell, Gary. (1989). *Hank Mobley's Transcribed Solos for Tenor Sax*. Hal Leonard Publishing Corporation.



- Campbell, Gary. (1998). *Expansions A method for developing new material for improvisation*. Houston Publishing. Inc.
- Candegable, Miguel. "Breve historia del jazz". [Consultado 18 octubre 2015]. Disponible en web: <http://www.monografias.com/trabajos/jazz.shtml>
- Cook, (1987). *John Coltrane Omnibook*. Hal Leonard Corporation.
- Clark, R M. (2009). "The exceptional art of Hank Mobley's 1955-1970 jazz compositions". [Tesis doctoral]. Doctor of Musical Arts in Music with a concentration in Jazz Performance in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Davis, Miles & Troupe, Quincy. (1990). *Miles the Autobiography*. Simon & Schuster Inc.
- Demsey, David. (1996). *John Coltrane plays Giant Steps*. Hal Leonard.
- Duboff, Robert & Sullivan, Travis. (2003). *The Eric Dolphy collection*. HalLeonard.
- Ellington, Duke. "Frases de Duke Ellington" [Consultado 18 octubre 2015]. Disponible en web: http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/duke-ellington_2.html
- Fishman, Greg. (2011). *Hip Licks for Saxophone*. Greg Fishman Jazz Studies.
- Fishman, Greg. (2012). *Hip Licks for Saxophone Volume 2*. Greg Fishman Jazz Studies.
- Fishman, Greg. (2014). *The Lobster Theory (and other analogies for jazz improvisation)*. Greg Fishman Jazz Studies.
- Golsher, Alan. (2002). "Hard bop academy—the sideman of art blakey and the jazz messengers". Milwaukee, WI 53213, USA. Hal Leonard Corporation.
- Ingarden, Roman.(1989). *Estética de la recepción*. Visor Libros.
- Kramer, Lawrence. (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. [Consultado 18 septiembre, 2015].Disponible en web: www.books.google.com
- Kynaston, Trent. (1988). *Masters of the Tenor Saxophone Play The Blues – Jazz Tenor Solos*. Corybant Productions.
- Kynaston, Trent. (1998). *The Music of Joshua Redman*. Warner Bros. Publications.
- Leonard, Hal. (1995) *Joe Lovano*.Hal Leonard Corporation.
- Leonard, Hal. *Coltrane Plays Standards*. Hal Leonard Corporation.
- Litweiler, John. (1973). *Hank Mobley interview*. Downbeat Publishing.
- Mankowski, Forrest "Woody". *Best of Sonny Rollins*. Hal Leonard Corporation.



- Martin Schmidt, Christian. (2002). "Music Analysis: not Universal, not Almighty, but Indispensable". *Music Analysis*, 21/Special Issue (2002), p. 17.
- Mullo, Juan. (2013). *Jazz en Ecuador*, Universidad Veracruzana, Mx.
- Nagore, María. (2004). "El análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica". En: *Músicas del Sur*, N° 1, Universidad Complutense de Madrid.
- Niehaus, Lennie. (1989). *Dexter Gordon Jazz solos transcriptions*. Hal Leonard.
- Pople, Anthony. (2002). "Analysis: Past, Present and Future". *Music Analysis*, 21/Special Issue (2002), p. 23.
- Price, Tim. (1995). *The Julian Cannonball Adderley collection*. Hal Leonard.
- Roberts, Jim. (1996). *The best of Joe Henderson*. Hal Leonard.
- Russell M., Clark. (2009). *The Exceptional Art of Hank Mobley's 1955-1970 jazz Compositions*. ProQuest LLC.
- Shanko Timo. *The Kenny Garrett Collection*. Hal Leonard Corporation.
- Sickler, Don. (1987). *Joe Henderson Improvised saxophone solos*. Studio/PR.
- Ward, Geoffrey C. & Burns, Ken. (2000). *Jazz a history of america's music*. Editorial Alfred A. Knopf
- Weiskopf, Walt. (1995) *Intervalic Improvisation The Modern Sound: A Step Beyond Linear Improvisation*. Jamey Aebersold Jazz, Inc.
- Yamaguchi, Masaya. (2003). *John Coltrane plays Coltrane Changes*. Hal Leonard.

Sitios Web tomados para esta investigación.

- <http://www.jazz.com>
- <http://www.jazzwebsites.org>
- <http://www.jazzdisco.org/hank-mobley/discography/>
- <http://jazzmusica.hypotheses.org/los-estilos>
- <https://prezi.com/uyn0za8ilqsx/historia-del-latin-jazz/>
- <http://www.afrocubaweb.com/chanopozo.htm>
- <http://www.jazzonhetube.com/videos/benny-harris/crazeology.html>
- <http://www.jazztrumpet.com/tofc/charts/silverarr.html>
- <http://www.jazzstandards.com/compositions-3/hothouse.htm>
- <http://artists.letssingit.com/hank-mobley-lyrics-remember-this-i-dig-of-you-xrrqm1v>
- <http://www.allmusic.com/album/soul-station-mw0000649652>



<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00yqxn timer/segments>

<http://www.bbc.co.uk/radio2/soldonsong/songlibrary/crymeariver.shtml>

<http://www.allmusic.com/album/roll-call-mw0000651115>

<http://www.jazzstandards.com/compositions-3/theendofaloveaffair.htm>

<http://www.allmusic.com/album/tenor-conclave-mw0000313243>

<http://jdisc.columbia.edu/song/weejah>

<http://www.coreymwamba.co.uk/mres/contrafacts/essay.html>

http://jdisc.columbia.edu/searchresults?type=song&field_search_index_value=Just+On+e+of+Those+Things

<http://www.allmusic.com/album/the-max-roach-quartet-featuring-hank-mobley-mw0000308729>

http://jdisc.columbia.edu/search-results?type=song&field_search_index_value=Chi-Chi

<http://www.allmusic.com/album/the-max-roach-quartet-featuring-hank-mobley-mw0000308729>

<http://www.allmusic.com/album/complete-jazz-message-sessions-mw0000336664>

<http://www.allmusic.com/album/hank-mobley-quintet-mw0000188434>

Hemeroteca:

1. Discos como solista...

- Tenor Conclave CD (1956) *Prestige*.
- Hank Mobley Quintet (1957) *Blue Note*.
- Peckin´Time (1958) *Blue Note*.
- Soul Station (1960) *Blue Note*
- Roll Call (1960) *Blue Note*.
- Workout (1961) *Blue Note*.
- Straight No Filter (1963) *Blue Note*.
- Dippin´ (1965) *Blue Note*.
- A Caddy for Daddy (1965) *Blue Note*.
- A Slice of the Top (1966) *Blue Note*.
- Thinking of Home (1970) *Blue Note*.
- Breakthrough! (1972) *Cobblestone*.



2. Discos como Sideman...

- The Max Roach Quartet Featuring Hank Mobley (1953) *Debut Records*.
- Art Blakey & Jazz Messengers (1956) *Cabu Jazz Masters*.
- Tenor Conclave (1956) *Prestige*.
- Tete Monteliu / *I Wanna Talk About You* (1980) *SteepleChase*.

ANEXO

El anexo se presenta en un CD-Room y contiene la reproducción de las piezas musicales analizadas del artista objeto de estudio, que aparecen en los 532 ejemplos de la tesis; entre ellas se encuentran:

- Composición “Crazeology”. (Fuente: Disco *Hank Mobley’s Second Message*, 1956, Prestige; ejemplos auditivos 1-9).
- Composición “Ecaroh”. (Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia; ejemplos auditivos 10-13).
- Composición “Nica’s Dream”. (Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia; ejemplos auditivos 14-25).
- Composición “This I Dig of You”. (Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note; ejemplos auditivos 26-38).
- Composición “Remember”. (Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, Blue Note; ejemplos auditivos 39-48).
- Composición “The Breakdown”. (Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, Blue Note; ejemplos auditivos 49-56).
- Composición “The End Of A Love Affair”. (Fuente: Disco *The Jazz Messengers*, 1956, Columbia; ejemplos auditivos 57-65).
- Composición “Tenor Conclave”. (Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige; ejemplos auditivos 64-82).
- Composición “Bob’s Boys”. (Fuente: Disco *Tenor Conclave*, 1956, Prestige; ejemplos auditivos 83-94).
- Composición “Weejah”. (Fuente: Disco *Informal Jazz*, 1956, Prestige; ejemplos auditivos 95-107).
- Composición “Cou - Manchi - Cou”. (Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*; ejemplos auditivos 108-110).
- Composición “Just One of Those Things”. (Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*; ejemplos auditivos 111-115).
- Composición “The Glow Worm”. (Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*; ejemplos auditivos 116-120).



- Composición “Mobleyzation”. (Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*; ejemplos auditivos 121-122).
- Composición “Chi - Chi”. (Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*; ejemplos auditivos 123-124).
- Composición “Kismet”. (Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*; ejemplos auditivos 125-126).
- Composición “Orientation”. (Fuente: Disco *Max Roach Quartet*, 1953, *Original Jazz Classics*; ejemplos auditivos 127-128).
- Composición “Wham And They’re Off”. (Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*; ejemplos auditivos 129-140).
- Composición “Fin De L’Affaire”. (Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*; ejemplo auditivo 141).
- Composición “Startin’ From Scratch”. (Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*; ejemplos auditivos 142-152).
- Composición “StellaWise”. (Fuente: Disco *Hank Mobley Quintet*, 1957, *Blue Note*; ejemplos auditivos 153-158).
- Composición “High And Flighty”. (Fuente: Disco *Peckin’ Time*, 1958, *Blue Note*; ejemplos auditivos 159-166).
- Composición “Stretchin’ Out”. (Fuente: Disco *Peckin’ Time*, 1958, *Blue Note*; ejemplos auditivos 167-181).
- Composición “Peckin’ Time”. (Fuente: Disco *Peckin’ Time*, 1958, *Blue Note*; ejemplos auditivos 182-185).
- Composición “Git – Go Blues”. (Fuente: Disco *Peckin’ Time*, 1958, *Blue Note*; ejemplos auditivos 186-198).
- Composición “Speak Low”. (Fuente: Disco *Peckin’ Time*, 1958, *Blue Note*; ejemplos auditivos 199-204).
- Composición “Split Feeling’s”. (Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 205-217).
- Composición “Dig Dis”. (Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 218-226).
- Composición “Soul Station”. (Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 227-236).



- Composición “If I Should Lose You”. (Fuente: Disco *Soul Station*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 237-249).
- Composición “Roll Call”. (Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 250-267).
- Composición “Take Your Pick”. (Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 268-273).
- Composición “My groove, Your Move”. (Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 274-277).
- Composición “A Baptist Beat”. (Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*, ejemplos auditivos 278-286).
- Composición “The More I See You”. (Fuente: Disco *Roll Call*, 1960, *Blue Note*; ejemplos auditivos 287-296).
- Composición “Smokin’”. (Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*; ejemplos auditivos 297-309).
- Composición “Uh-Huh”. (Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*; ejemplos auditivos 310-315).
- Composición “The Best Things in Live Are Free”. (Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*; ejemplos auditivos 314-321).
- Composición “Workout”. (Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*; ejemplos auditivos 322-333).
- Composición “Greasin’ Easy”. (Fuente: Disco *Workout*, 1961, *Blue Note*; ejemplos auditivos 334-337).
- Composición “Old World, New Imports”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 338-343).
- Composición “Up A Step”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 344-351).
- Composición “No Room for Squares”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 352-355).
- Composición “Three Way Split”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 356-368).
- Composición “Me’N You”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 369-372).



- Composición “Carolyn”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 373-375).
- Composición “Comin’ Back”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 376-379).
- Composición “Sirup and Biscuits”. (Fuente: Disco *No Room for Squares*, 1963, *Blue Note*; ejemplos auditivos 380-384).
- Composición “Third Time Around”. (Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 385-387).
- Composición “Hank’s Waltz”. (Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 388-392).
- Composición “The Feelin’s Good”. (Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 393-398).
- Composición “Yes Indeed”. (Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 399-401).
- Composición “Straight no Filter”. (Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 402-408).
- Composición “Chain Reaction”. (Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 409-415).
- Composición “Soft Impressions”. (Fuente: Disco *Straight no Filter*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 416-418).
- Composición “Recado Bossa Nova”. (Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 419-424).
- Composición “Ballin’ ”. (Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 425-428).
- Composición “The Vamp”. (Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 429-434).
- Composición “The Dip”. (Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 435-437).
- Composición “I See Your Face Before Me”. (Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 438-439).
- Composición “The Break Through”. (Fuente: Disco *Dippin’*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 440-447).



- Composición “Third Time Around”. (Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 448-450).
- Composición “Venus De Mildew”. (Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 451-452).
- Composición “Ace, Deuce, Trey”. (Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 453-457)
- Composición “The Morning After”. (Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 458-463).
- Composición “A Caddy for Daddy”. (Fuente: Disco *A Caddy for Daddy*, 1965, *Blue Note*; ejemplos auditivos 464- 468).
- Composición “A Tough of Blue”. (Fuente: Disco *A Slice of The Top*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 469-472).
- Composición “A Slice of The Top”. (Fuente: Disco *A Slice of The Top*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 473-478).
- Composición “Hank’s Other Bag”. (Fuente: Disco *A Slice of The Top*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 479-481).
- Composición “There's A Lull In My Life”. (Fuente: Disco *A Slice of The Top*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 482-483).
- Composición “Cute ‘N’ Pretty”. (Fuente: Disco *A Slice of The Top*, 1966, *Blue Note*; ejemplos auditivos 484-485).
- Composición “You Gotta Hit It”. (Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*, ejemplos auditivos 486-491).
- Composición “Justine”. (Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*; ejemplos auditivos 492-496).
- Composición “Gayle’s Groove”. (Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*; ejemplos auditivos 497-500).
- Composición “Talk About Gittin’It”. (Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*; ejemplos auditivos 501-505).
- Composición “The Flight”. (Fuente: Disco *Thinking Of Home*, 1970, *Blue Note*; ejemplos auditivos 506-509).
- Composición “Breakthrough”. (Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*; ejemplos auditivos 510-517).



- Composición “House On Maple Street”. (Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*; ejemplos auditivos 518-519).
- Composición “Summertime”. (Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*; ejemplos auditivos 520-522).
- Composición “Early Morning Stroll”. (Fuente: Disco *Breakthrough!*, 1972, *Cobblestone*; ejemplos auditivos 523-525).
- Composición “Autumn Leaves”. (Fuente: Disco *I Wanna Talk About You*, 1980, *SteepleChase*; ejemplos auditivos 526-532)